Die deutsche Gluck-Literatur.

(Christoph Willibald Ritter v. Gluck)
1714—1787.

☼

Inaugural-Dissertation

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Stephan Wortsmann.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

☼

NÜRNBERG
BUCHDRUCKEREI ERICH SPANDEL
1914.

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Riemann und Köster.

Leipzig, den 23. Oktober 1914.

Der Procancellar: Kirchner.

Erscheint auch als selbständige Broschüre im Verlag von Carl Kochs Verlagsbuchhandlung, Nürnberg.

Meinem lieben Vater
in Dankbarkeit!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546828_0073

Vorwort.

Zu den offenkundigen Zeitfragen der Musikwissenschaft gehört die Abfassung einer großen modernen Gluckbiographie. Es ist bekannt, daß Gluck noch keinen Schriftsteller gefunden hat, der ihm ein würdiges Denkmal zu setzen vermocht hätte. Die bisherigen Versuche können den Anforderungen unserer Zeit nicht genügen, wenn auch ihr relativer Wert im Rahmen der Entstehungszeit und ihre absoluten Vorzüge durchaus anzuerkennen sind. Auch Tiersot und Newman haben mit ihren neueren Arbeiten die Lücke nicht ausfüllen können (sie haben nur einen teilweisen Fortschritt gebracht) und in Deutschland gar ist seit Marx überhaupt keine Weiterentwicklung im großen zu erkennen.

Glücklicherweise sind die Aussichten für die Zukunft tröstlicher. Es regt sich immer kräftiger und zielbewußter in dem Sinne, eine würdige Lebensbeschreibung für Gluck zu schaffen. Zwei größere Vereinigungen sind gegründet worden, die diesen Gedanken als hauptsächlich in ihr Programm aufgenommen haben: Die „Gluckgesellschaft“ in Leipzig und die jüngere „Gluckgemeinde“ in Dresden. So ist mit mehr Wahrscheinlichkeit als bisher anzunehmen, daß uns in absehbarer Zeit die ersehnte Gluckbiographie beschert wird.

In diesem Stadium des Abwartens ist es wohl angebracht, sich einmal genau Rechenschaft zu geben über den gegenwärtigen Stand der Gluckbiographie und der gesamten Gluckforschung überhaupt. Dabei ist zunächst eine Schwierigkeit zu überwinden, die in der Unzugänglichkeit des Materials besteht. Die Gluckliteratur besteht nämlich (wie in allen ähnlichen Fällen) nicht aus ein paar bekannten Büchern, sondern aus einer großen Menge kleinerer Abhandlungen in Büchern, Heften, Zeitschriften usw. Es galt daher in erster Linie diesen Stoff zu sammeln und zu sichten, bevor ich daran denken konnte, ihn darzustellen. Diese Aufgabe habe ich im zweiten Teile meiner Arbeit in der Form einer Bibliographie zu erledigen gesucht.

Auf dieser Bibliographie fußt die Abhandlung, die den ersten Teil bildet. Ueber sie genügen wenige Bemerkungen; zunächst die, daß ich in Rücksicht auf den praktischen Zweck (der kommenden Biographie vorzuarbeiten) ein Hauptaugenmerk auf diejenigen Fragen gerichtet habe, die noch ganz oder teilweise ihrer Lösung harren (daher die Ueberschrift: „Ueber die zukünftigen Aufgaben der Gluckwissenschaft"). Außerdem ist noch auf eine Beschränkung hinzuweisen, die ebenfalls in der Ueberschrift angedeutet ist. Es ist sowohl in der Bibliographie als in ihrer Verarbeitung im wesentlichen nur die deutschsprachige Literatur berücksichtigt, eine Beschränkung, deren Notwendigkeit angesichts des Umfanges der internationalen Gesamtliteratur über Gluck entschuldbar ist.

Ich bitte, die beiden Teile dieser Arbeit stets Hand in Hand benutzen zu wollen; eine Trennung von Material und Abhandlung erschien mir deshalb für geboten, weil ein Einflechten der zahlreichen, verwickelten Titel in den Text denselben zu sehr belasten und unübersichtlich machen würde. Um diese Scheidung vollständig durchzuführen, habe ich im ersten Teile überhaupt alles vermieden, was das Aeußerliche des Stoffes betrifft, und habe mich durchwegs mit einem Verweisen auf die entsprechende Stelle in der Bibliographie begnügt; das Nachschlagen dortselbst ist sehr einfach, da beide Teile gleich disponiert sind. Es sei aber nachdrücklich darauf hingewiesen, daß ein besonderes Verweisen bei jeder einzelnen besprochenen Schrift auf die parallele Stelle als überflüssig unterblieben ist, da es im Sinne der obigen Ausführungen auf die Dauer lästig sein würde.

Ueber alle sonstigen Aeußerlichkeiten unterrichten Inhaltsübersicht und die Vorbemerkungen zum zweiten Teil. —

Die Anregung zu dieser Arbeit in vorliegender Gestalt verdanke ich Herrn Geheimrat Dr. Albert Köster (Leipzig). Außerdem fühle ich mich zu besonderem Danke verpflichtet Herrn Prof. Dr. Hugo Riemann (Leipzig) für unermüdlichen Beistand bei der Herstellung der Dissertation, ferner Herrn Privatdozent Dr. Arnold Schering (Leipzig) für die Anregung zur Bibliographie, Herrn Rechtsanwalt Dr. Max Arend (Dresden) für wiederholten Beistand in Rat und Tat, Herrn Prof. Dr. Hermann Abert (Halle) für freundliche Ratschläge, und Herrn Bibliothekar Prof. Dr. Rudolf Schwartz (Leipzig) für freundliches Entgegenkommen bei Benützung der „Musikbibliothek Peters".

Inhaltsübersicht.

Vorwort V
Inhaltsübersicht VII

I. Teil:

Der bisherige Stand und die zukünftigen Aufgaben der Gluckwissenschaft.

I. Bibliographien und Artikel in Nachschlagewerken 1
II. Selbständige Biographien 6
III. Biographische Einzelheiten 22
IV. Über die Glucksche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten 28
V. Einzeluntersuchungen über Glucks Musik 38
VI. Sonstiges 48
Schlussbetrachtung 54

II. Teil:

Bibliographie der Gluckliteratur.

Vorbemerkungen 58
Zeichen und Abkürzungen 60
I. Bibliographien und Artikel in Nachschlagewerken 62
1. Bibliographien 62
2. Artikel in Nachschlagewerken von Bedeutung 64
II. Biographien. 67
1. Grosse selbständige Bücher und die dazugehörigen wichtigeren Rezensionen 67
2. Kleinere Skizzen 69
III. Biographische Einzelheiten und Briefe 73
1. Verschiedenes 73
2. Beziehungen zu bekannten Persönlichkeiten 75
3. Selbständig veröffentlichte Briefe und Literatur darüber 78

IV. Über die Glucksche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten. 80
1. Allgemeine Betrachtungen 80
2. Vergleiche mit anderen Komponisten 86
V. Spezialuntersuchungen über Glucks Musik 90
1. Einzelne Zweige seiner Tätigkeit 90
2. Einzelne Werke (in chronologischer Ordnung) 92
A) Opern.
a) Le Nozze d'Ercole e d'Ebbe, b) Ezio, c) Le Cinesi, d) Le Cadi dupé, e) Orpheus und Eurydice (S. 93), f) La Rencontre imprévue (Die Pilgrimme von Mekka), g) Il Parnasso confuso, h) Alceste (S 98), i) Feste d'Apollo, k) Paris und Helena (S. 100), l) Iphigenie in Aulis (S. 101), m) Armide (S. 103), n) Iphigenie auf Tauris (S. 105), o) Echo und Narciss.
B) Verschiedenes 108
VI. Sonstiges 110
1. Feuilletonistisches 110
2. Gedichte 112
3. Polemik für und wider Gluck, Gluckpflege 114
4. Verschiedenes 118
Autorenregister 119
Lebenslauf 122

I. TEIL.

Der bisherige Stand und die zukünftigen Aufgaben der Gluckwissenschaft.

I. Bibliographien und Artikel in Nachschlagewerken.

(Bibl. Kap. I, 1, 2. S. 62—66.)

A. **Bibliographien.** Wir wollen unsere Umschau mit der Gattung von Arbeiten beginnen, die als Vorstufen für die vorliegende anzusehen sind, d. h. mit den Bibliographien. Selbständige bibliographische Abhandlungen oder Verzeichnisse über die Literatur gibt es bisher noch nicht. Die im zweiten Teile angeführten Zusammenstellungen sind entweder Rubriken aus allgemeinen bibliographischen Werken (Forkel, Becker und in neuerer Zeit Eitner) oder sie stammen aus Nachschlagewerken (Wurzbach) oder sie sind ein Anhang zur Biographie, Quellenangabe zum verarbeiteten Stoffe (Schmid).

Sämtliche Arbeiten sind in irgend einem Sinne mangelhaft. Forkel bringt fast nur Titel von Abhandlungen, die man vollständiger in den „Mémoires pour servir etc." [1]) und heute im Buche von Desnoireterres „Gluck et Piccini" findet. Zudem sind seine Verweise auf den „Mercure de France" irreführend, insoferne als man beim Nachschlagen in dieser Zeitschrift nur eine Rezension der gesuchten Schrift findet. Becker ist annähernd identisch mit Forkel.

Reichhaltiger sind die Arbeiten von Schmid [2]) und Wurzbach; sie enthalten zusammen ungefähr das Wesentliche der deutschen Literatur bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts; dagegen ist die ausländische nur ungenügend berücksichtigt, besonders bei Wurzbach. Ferner fehlt beiden Arbeiten Zweckmäßigkeit und Uebersichtlichkeit der Anordnung; Schmid fügt die Titel nur alphabetisch aneinander, bei Wurzbach fällt es schwer, die Literatur über die einzelnen Werke aufzufinden. Aber immerhin muß man diese zwei Verzeichnisse als genügend vom Standpunkte der damaligen Zeit ansprechen.

---

[1]) s. S. 82, VI.
[2]) s. S. 62.

Weitere Zusammenstellungen in verkleinertem Maßstabe könnten an vielen anderen Stellen, wo über Gluck gehandelt wird, erwähnt werden; es ist aber nicht nötig, auf dieselben einzugehen, da sie zu unbedeutend sind; wo ausnahmsweise die Liste etwas vollständiger ist, weist die Besprechung darauf hin.

In meiner Bibliographie habe ich versucht, die Mängel der älteren Arbeiten zu vermeiden, und wenn ich auch auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, so glaube ich doch wenigstens alles Wichtige gesammelt zu haben.

Es ist nun vor allem darauf hinzuweisen, wie dringend eine Weiterführung dieser Bibliographie zu wünschen ist, insbesondere eine Bearbeitung der französischen, englischen und italienischen Literatur. Zu dem allgemeinen Gesichtspunkt, daß in der Fülle der gegenwärtigen Ueberproduktion auf geistigem Gebiete ein Zurechtfinden nur durch möglichst zahlreiche Sonderführer ermöglicht wird, kommt in unserem Falle der Umstand, daß ein beträchtlicher Teil der älteren Arbeiten in Vergessenheit geraten ist und erst wieder ans Tageslicht gefördert werden muß. Wenn nicht eine systematische Sammlung der Gesamtliteratur der Abfassung der geplanten Biographie vorausgeht, ist es ganz sicher, daß in großer Zahl ähnliche Fälle eintreten werden, wie nach dem Erscheinen des Marxschen Werkes, als E. Schelle[3]) den Verfasser wegen seiner Unkenntnis in verschiedenen (auf die Oper „Alceste" bezüglichen) Einzelheiten tadelte und dabei auf seine eigenen, zuvor veröffentlichten Untersuchungen[4]) verwies. Es ist also nochmals zu wiederholen, daß eine komplette Bibliographie der Literatur eine unerläßliche Vorbedingung für eine wissenschaftlich zulängliche Biographie ist.

Viel günstiger ist die Sachlage bei der Gattung von Bibliographien, die sich mit den Werken beschäftigt. Hier können wir eine vollkommen genügende Arbeit nennen; es ist dies das „Thematische Verzeichnis der Werke Glucks" von Alfred Wotquenne. Wenn auch ergänzende Nachträge dazu mit dem steten Fortschreiten der Forschung immer nötig sein werden, so ist doch im Grunde dieses Kapitel erledigt. Es genügt also, das Werk kurz zu skizzieren und unwichtige und uninteressante Vorarbeiten ganz außer acht zu lassen. Das Werk zerfällt in zwei Teile: Thematisches Verzeichnis und Bibliographie. Der erste Teil enthält die Themen sämtlicher Kompositionen, die dem Verfasser zugänglich waren; er ist vollständiger als alle bisherigen Verzeichnisse. Die „Biblio-

[3]) s. S. 68, IIa.
[4]) s. S. 99, VIII.

graphie“ verweist nur auf die wichtigsten bekannten Quellen über die einzelnen Werke und gibt kurze Nachrichten über Erstaufführung und erste Besetzung, Fundorte von Partitur und Textbuch u. dergl.[5]) Dagegen möchte ich hier die Erörterung einer interessanten musikalischen Frage anschließen, die deswegen hierher gehört, weil sie durch das Wotquennesche Material erst feste Gestalt angenommen hat. Wenn sich auch Bitter[6]) schon früher ernstlich mit einer Zusammenstellung der Entlehnungen beschäftigt hat, hat doch erst Wotquenne etwas Vollständiges geboten.

Die Erklärungsversuche dieser Entlehnungen sind sehr verschieden. Die Gluckgegner deuten sie als ein Zeichen von musikalischer Gedankenarmut; duldsamere und historischer denkende Leute wollen sie ebenso aufgefaßt wissen wie die aller anderen berühmten Zeitgenossen, die auch nicht gerade an Gedankenarmut gelitten haben (z. B. Bach und Händel) und erblicken daher überhaupt nichts Auffälliges in diesem Verfahren. So ganz einfach ist aber die Sache nicht. Erstens spielt Glucks viel Zeit erfordernde Gründlichkeit beim Schaffen im Verhältnis zu der raschen Fertigstellung, zu der er oft genötigt war, ein bedeutsames Moment, und zweitens wäre das doch keine Entschuldigung für die Opern der Reformperiode, in denen Gluck so entschieden Gewicht auf die Einheitlichkeit von Text und Musik legte — wenn nämlich solch eine Entschuldigung überhaupt nötig wäre. Es ist aber Tatsache, daß auch unter dem musikdramatischen Gesichtswinkel betrachtet die entlehnten Stücke in den späteren Werken der strengsten Kritik standhalten; es würde gewiß niemand beim Anhören auf den Gedanken kommen, daß sie aus anderen Werken entlehnt seien, wenn er es nicht zuvor schon wüßte. Der schlagendste Beweis dafür ist die Oper „Iphigenie auf Tauris“, wohl das größte Musikdrama vor Wagner (neben „Fidelio“), die aber doch von allen Werken Glucks die größten Anleihen bei seinen Frühopern macht. Zu der Erklärung dieser Erscheinung genügt auch nicht der Hinweis auf die Mehrdeutigkeit der Musik und auf die Feinfühligkeit unseres Komponisten in der Erkenntnis übereinstimmender Situationen in verschiedenen Dichtungen; es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, daß sich in den meisten Fällen doch noch in hohem Grade ein besonderes Zusammenschweißen von Text und Musik nachweisen läßt. Diesen Beweis hier an-

---

[5]) Einen geringfügigen Nachtrag zu dem Katalog möchte ich hier bringen, nämlich die 7 Triosonaten für 2 Violinen und Baß, die Riemann im „Collegium Musicum“ herausgegeben hat. Da sie nach Wotquenne erschienen sind (1909), konnte sie dieser nicht erwähnen.

[6]) In seinem auf Seite 88, XI angeführten Buche.

zutreten, kann natürlich nicht versucht werden, er müßte Gegenstand einer gründlichen Sonderuntersuchung sein; einige Anhaltspunkte mögen aber immerhin gegeben werden.

Von der Tatsache, daß die betreffenden Nummern fast durchgehends irgendwelche musikalische Umarbeitung erfahren haben, überzeugt eine einfache Vergleichung an Hand des Wotquenneschen Materials, wie sie in vereinzelten Fällen ja auch schon früher vorgenommen worden ist (fast in sämtlichen Biographien). Schwieriger ist der Nachweis einer Anpassung von Texten an schon vorhandene Musik. Einigen Aufschluß könnte darüber der Brief an Guillard[7]) geben, in dem sogar dem Dichter für eine Stelle die genaue Rhythmisierung vorgeschrieben wird; ferner Mannlichs[8]) Schilderung von den Streitigkeiten zwischen Textdichter (Du Roullet) und Komponist, die nur so verstanden werden kann, wenn sie überhaupt auf Wahrheit beruht. Auch könnte eine systematische Untersuchung der entlehnten Nummern in „Armide" Aufschluß darüber bringen, ob nicht der alte Text Quinaults doch in einzelnen Fällen überarbeitet wurde. Auch aus sonstigen Briefen, Memoiren usw. ließen sich noch weitere Belege beibringen, so daß sich schließlich doch ergeben müßte, daß auch in den entlehnten Stücken eine Uebereinstimmung von Text und Musik, wenngleich auf ungewöhnliche Weise, erreicht wurde.

B. **Artikel in Nachschlagewerken.** Die Abhandlungen in Nachschlagewerken sind sämtlich Biographien; es wird also von ihnen noch im folgenden Kapitel die Rede sein. Nur einige allgemeine Bemerkungen seien hier angebracht. Selbstverständlich ist die Persönlichkeit Glucks in allen Enzyklopädien berücksichtigt worden, die nicht durch besondere grundsätzliche Einschränkungen die musikgeschichtliche Biographie überhaupt ausschließen; ebenso selbstverständlich ist es aber auch, daß es keinen Wert hat, sich mit den wenigen, kurz abfertigenden Zeilen, um die es sich zumeist handelt, eingehender zu beschäftigen; von Belang sind meist nur die Artikel in Fachwerken.

Die ersten Aufsätze (Gerber und Reichardt) sind anekdotenhaft; sie geben keinen planmäßigen Lebensabriß, sind schlecht unterrichtet und bringen ungefähr nur das, was sie aus eigener Erfahrung wissen: Einzelheiten, die wohl als Quellen zur Biographie dienen, aber nicht selbst Biographie sind. Dieser Zustand dauert, genau wie in den selbständigen

[7]) s. S. 106, VIII.
[8]) s. S. 74, Fußnote.

Schriften, bis zum Erscheinen des Schmidschen Werkes (es gibt wohl, wie beiläufig bemerkt sei, keinen besseren Beweis für die große Bedeutung desselben als diese Tatsache). Selbst in den gründlicheren und fortgeschritteneren Skizzen, wie die von Marx und Döring, sind die zahlreichen Irrtümer, die Systemlosigkeit und die Unvollständigkeit des Materials Kennzeichen des vorschmidschen Stadiums. In neueren Abhandlungen aber ist ebenfalls immer nur ein Auszug aus Schmid zu erblicken; die Zusätze aus späteren Werken oder gar eigene Forschungen sind verschwindend.[9])

In tadelndem Sinne muß noch der Vernachlässigung gedacht werden, die sich unsere großen Konversationslexika Brockhaus und Meyer zuschulden kommen lassen. Während dieselben über alle möglichen unwichtigen Dinge oft seitenlang mit vielen Illustrationen handeln, genügt ihnen für die Würdigung des größten Opernreformators vor Wagner eine halbe Seite. Es ist dies ein Mangel, der wohl der entschiedenen Abhilfe bedürfte.

[9]) siehe jedoch Bamberg, S. 65, VIII.

II. Selbständige Biographien.

(Bibl. Kap. II, 1, 2. S. 67—72.)

Wir kommen nun zu der wichtigsten und schwierigsten Frage unserer Untersuchung, zu der Feststellung des gegenwärtigen Standes der Gluckbiographie im engeren Sinne des Wortes.[1]) Wir halten es für angebracht, dieser Feststellung eine Formulierung der Gesichtspunkte vorauszuschicken, nach denen wir die bisherigen Leistungen bewertet haben; denn wenn auch die Beurteilung in der Hauptsache von dem vorhandenen Material abhängt, so wird sie doch auch in mancher Hinsicht von den persönlichen Ansprüchen beeinflußt, die man an die Lebensbeschreibung eines bedeutenden Mannes und Glucks im besonderen stellt.

Eine großangelegte Biographie Glucks soll nicht nur von dem Zustand der Oper vor seinem Auftreten ausgehen, sondern womöglich von dem Geiste des Zeitalters der Aufklärung die Brücke zur Neugestaltung der Oper zu schlagen suchen; Glucks Theorie ist ersichtlich vom Naturalismus der Zeit beeinflußt. Ebenso ist es für den, der seine Reformideen geschichtlich verstehen will, wünschenswert, daß ihm die älteren Theorien über die Bestimmung des Musikdramas und vor allem über das Verhältnis zwischen Text und Musik möglichst anschaulich gemacht werden; der Biograph soll daher bei einer Skizzierung der Operngeschichte ein besonderes Augenmerk auf diese Momente legen, sie vielleicht durch praktische Beispiele zu erläutern suchen. Für die Schilderung des Lebenslaufs eine andere Regel aufstellen zu wollen als peinlichste Genauigkeit und Zuverlässigkeit, wäre verfehlt; doch gehört zu einer übersichtlichen Darstellung eine deutliche Gliederung in die 4 bezw. 5 Hauptabschnitte in Glucks Leben: 1. die Jugendjahre, 2. die Opernkomposition im alten Stil, 3. die neuen Wege seit dem „Orpheus", (eventuell) 4. der Aufenthalt in Paris und der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten und 5. die letzten Jahre der Ruhe und der Tod. In Hinsicht

[1]) In der Behandlung dieses Themas wäre eine Trennung nach dem Umfang, wie in der Bibliographie, nicht zweckentsprechend und unterbleibt daher.

auf einen besonderen Fall (T i e r s o t) möchten wir bemerken, daß es sehr empfehlenswert ist, diese Einteilung nicht nur innerlich vorzunehmen, sondern sie auch äußerlich bemerkbar zu machen, da sie sonst leicht für den Unkundigen vergeblich ist. Alles Weitere ist immer von der besonderen Eigenart des Verfassers bedingt. So hängt es davon ab, ob im Vordergrund der Darstellung die Kritik der Musik oder des Systems stehen soll, d. h. ob man mehr Verständnis für die absolute Schönheit der Gluckschen Kunst oder für die befreiende Tat seiner Mission erwecken will; ein Eingehen auf beides ist in jedem Falle unerläßlich. Bei der abschließenden Schlußbetrachtung über die Bedeutung des Komponisten ist es das Beste, einen wenn noch so kurzen Ueberblick über die Geschichte der Gluckverehrung und der Gluckpflege zu geben. Erst ein Heranziehen der Ansichten berühmter zeitgenössischer und späterer Musiker und Nichtfachleute, ein Hinweis auf die mannigfachen Anregungen, die G l u c k Dichtern, Schriftstellern, Malern, Bildhauern und überhaupt der Allgemeinheit gab, und schließlich ein Eingehen auf die Rolle, welche er anderthalb Jahrhunderte lang im Betriebe der Oper gespielt hat, vermag den Leser am Schlusse des Buches überzeugend zu dem Grade von Gluckverständnis und Gluckverehrung zu führen, zu dem ihn der Verfasser bringen wollte.

Mit solchen Voraussetzungen wollen wir nun die Reihe der größeren und kleineren Biographien durchschreiten und die Entwicklung dieser Literatur zu verfolgen suchen.

Es ist müßig, nach der Stelle zu forschen, die zuerst etwas über G l u c k s Leben gebracht hat. Sein Name taucht schon in den 40er Jahren (London) in den Zeitungen auf; ungefähr seit 1762 fangen auch die Musikschriftsteller an, sich mit ihm zu beschäftigen, und in den meisten Almanachs u. dergl., die nicht früher erschienen sind, können wir auch unseren Meister verzeichnet finden; freilich weiß der betreffende Verfasser meist nicht mehr als zwei bis drei Zeilen über ihn zu schreiben. Und der Inhalt besteht um diese Zeit höchstens in ein paar Operntiteln und der Mitteilung, daß G l u c k angeblich in Böhmen geboren sei und ähnlichem. Erst in Paris trat G l u c k so in den Vordergrund des Interesses, daß man wünschte, auch mit seiner Persönlichkeit bekannt zu werden. Damit war die Vorbedingung zu einer Biographie gegeben. Die älteste vollständige Lebensbeschreibung, die mir bekannt geworden ist, und vermutlich überhaupt die erste, stammt aus dieser Zeit. Es ist der „Vorbericht" zu der Schrift „Ueber die Musik des Ritters Chr. von Gl." von F r i e d r i c h J u s t u s R i e d e l (Wien 1775). Diese Schrift ist eine Sammlung verschiedener Essais aus dem Pariser Federkriege, die hauptsächlich über die

„Iphigenie in Aulis“ handeln. Es kann uns in diesem Zusammenhang nicht wundern, daß die einleitende Lebensskizze — wie es ja heute noch häufig bei zeitgenössischen Biographien vorkommt — polemisch ist. Dies und der Umstand, daß der Wiener kaiserliche Rat und Freund Glucks wahrscheinlich keine anderen Quellen benutzte als seine eigenen Erinnerungen, müssen das sehr Unzulängliche der Arbeit motivieren. Ebenso ist es zu erklären, daß die Abhandlung nur über die Wiener Zeit und über die Entstehung der „Iphigenie in Aulis“ einigermaßen zuverlässig unterrichtet ist. Näher auf den 16 Seiten langen Artikel einzugehen, ist nicht notwendig; dagegen ist zu betonen, daß Gerber, Lipowsky und Dlabacz, die zusammen lange Zeit die Hauptquellen über Glucks Leben bildeten, stofflich nur ein Abklatsch dieser Arbeit sind. Etwas selbständiger ist ein sehr unbedeutender Aufsatz von Schubart; desgleichen einer von W. Römer, der im „Pantheon“ 1810 seine Erinnerungen wiedergibt. Da er sich dabei nur auf sein, wie wir heute sagen müssen, höchst mangelhaftes Gedächtnis stützt, wimmelt er von Unrichtigkeiten.

Bevor wir zu tief ins 19. Jahrhundert vorrücken, wollen wir noch eines Namens gedenken, der würdig gewesen wäre, die bedeutendste Rolle unter den bisher erwähnten einzunehmen. Lange Zeit hoffte man auf ein größeres Werk von Joh. Fr. Reichardt, dem begeisterten Verehrer Glucks. Reichardt hat selbst wiederholt etwas Derartiges in Aussicht gestellt, es ist aber nie zur Ausführung gekommen. Wir haben Grund zu bedauern, daß aus dieser Absicht nichts geworden ist; denn Reichardt war nicht nur Freund und Kenner der Gluckschen Musik, er besaß nicht nur durch den persönlichen Zusammenhang mit dem Meister eine größere Kenntnis von dessen Leben als die meisten seiner Zeitgenossen, sondern er war auch geistig als Musikschriftsteller und besondern als Gluckschriftsteller bedeutend genug, um etwas Wertvolles von sich erhoffen zu lassen.

Es ist leicht einzusehen, daß an die schüchternen Versuche der ersten Jahrzehnte der Maßstab der oben festgestellten Forderungen nicht angelegt werden konnte; sie haben alle mehr oder weniger anekdotenhaften Charakter. Dies ändert sich bei der nächsten Generation, die aus zweiter Hand zu schöpfen hat und daher nicht in ungebundener Form einfach ihr eigenes Wissen ausbreiten kann, sondern die als Eigenes nur ihre Auffassung und ihre Darstellung zu geben hat. Folgende Arbeiten sind hier als wesentlich zu nennen: von A. B. Marx (1835 und 1836), von August Schmidt (1840), von Greger (1848) und von Döring (1860). (Die letztere muß trotz des späten Erscheinungsjahres noch zu den vorschmidschen Biographien gerechnet werden.)

An allen genannten Aufsätzen ist zu rühmen, daß sie mit viel Fleiß viel Neues sammeln; freilich stellen sich diese Bereicherungen bei genauerer Betrachtung durchwegs als nur die zweite Lebenshälfte betreffend heraus. Die Verarbeitung ist noch sehr unentwickelt, auch Marx hat den großen Zug seiner späteren Werke noch nicht gefunden, obgleich der Artikel von 1835 im „Literarischen Zodiakus" schon etwas Schwung besitzt. Die beste Skizze ist die von August Schmidt (nicht zu verwechseln mit seinem größeren Namensvetter Schmid) im Jahrbuch „Orpheus"; dieselbe ist nicht nur das Umfangreichste, sondern auch das Bedeutendste, was bis dahin geschrieben wurde, eine Arbeit, die schon ganz erkennbar den Keim zu einer großen Gluckbiographie in sich trägt. Als Einleitung dienen Betrachtungen über den Zustand der Oper vor Gluck und über die Notwendigkeit des Auftretens eines zielbewußten Reformators. Der Lebenslauf ist recht zuverlässig in verständnisvoller Heraushebung der Hauptmomente geschildert, besonders anschaulich ist beispielsweise der Krieg mit den Piccinisten beschrieben; Irrtümer sind verhältnismäßig selten, eine dichterisch begeisterte allgemeine Würdigung schließt ab: im ganzen eine hervorragende Arbeit.

An dieser Stelle müssen wir auch mit einigen Worten auf das Pamphlet von Baptist Greger eingehen. Wenn wir es schon an und für sich als Anmaßung bezeichnen müssen, daß ein Mann mit derartigen Kenntnissen oder richtiger Unkenntnissen das Leben Glucks zu beschreiben wagt, so wirkt es geradezu lächerlich, wenn derselbe voll Aufgeblasenheit erzählt, wie er mit der größten Anstrengung endlich das richtige Geburtsdatum des Komponisten festzustellen vermocht hätte und dann den Namen, Geburtstag und Geburtsort des Oheims nennt: Johann Christof Gluck, Neustadt an der Waldnaab 1700. Aergerlicherweise hat sich aber dieser Unsinn, nach dem ein 75jähriger Greis die musikalische Revolution in Paris angefacht haben müßte, lange Zeit hindurch in den Köpfen mancher Leute sehr zäh gehalten, und er scheint auch jetzt noch nicht völlig verschwunden zu sein, wie aus den folgenden zwei Beispielen hervorgeht: Das erste ist der auf Seite 75, XI. erwähnte Aufsatz von Oswald (1899), das andere ist ein Bild, das ich zufällig in den Räumen des „englisch-romanischen Seminars" der Universität Leipzig sah. Dasselbe ist nach einem wohlbekannten Bild des Meisters kopiert, trägt aber die Namensunterschrift Johann Christof Gluck; zweifellos ist der Namensirrtum auf die Rechnung des Münchener „Biographen" zu setzen. Auf die übrigen Ausführungen dieser Schrift können wir unmöglich eingehen; sie sind zu unwürdig.

Das zusammenfassende Urteil über die bisher besprochenen Aufsätze lautet: In verschiedener Weise und von verschiedenen Autoren ist ein ansehnliches, doch noch immer unvollständiges Material über das Leben Glucks zusammengetragen worden; in der Auffassung und Darstellung der Persönlichkeit, des Werkes und der Bedeutung jedoch kann überhaupt nur von schüchternen Anfängerversuchen gesprochen werden, als deren wertvollsten wir August Schmidts Arbeit bezeichnen mußten.

Schmid. Da trat im Jahre 1854 Anton Schmid, Kustos der königl. kais. Hofbibliothek in Wien, mit seinem Buch „Chr. W. R. von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken" auf den Plan. Wir hatten schon oben[2]) Gelegenheit, Schlüsse auf die Bedeutung dieses Werkes zu ziehen, als wir auf den auffälligen Einschnitt in der Entwicklung der unselbständigen Biographien in Nachschlagewerken hinwiesen. Wenn wir nun hier kurz den Wert des Buches definieren wollen, so müssen wir sagen, daß nicht nur die Gluckbiographie, sondern die gesamte Gluckwissenschaft damit erst auf festen Grund und Boden gestellt worden ist. Wir haben hier zum erstenmal ein Werk vor uns, das in vollster Breite das Leben und Schaffen des Komponisten schildert, bemüht, bis in die kleinsten Winkel des weiten Feldes klärendes Licht zu bringen, und demgemäß auch eine Fülle von bisher fehlenden Einzelheiten aufhellend. Ausführlichkeit, Gründlichkeit, Reichhaltigkeit sind allgemein als Vorzüge des Werkes anerkannt worden, wie es denn überhaupt von einem fast einmütigen Beifall der Kritik begrüßt worden ist. Nur einer aus der kleinen Schar der Unzufriedenen stellte in Abrede, daß Schmid etwas vorher Unbekanntes gebracht hätte, der Anonymus in der „Süddeutschen Musikzeitung".[3]) Es ist aber festzustellen, daß dieser Tadel völlig unberechtigt ist. Wenn man sich die ältere Literatur genau ansieht, kann man gar nicht leugnen, daß z. B. von einer Anzahl älterer Opern früher kaum der Name bekannt war,[4]) wo Schmid ausführlich über die Partitur handelt und auch sonst interessante Mitteilungen macht. Auch die Forschungen über das wahre Geburtsdatum sind erst hier endgültig zum Abschluß gebracht worden und sind, wenigstens soweit sie über die Vorstudien von Alois Fuchs hinausgehen, Früchte eigener Arbeit, und die Beispiele ließen sich leicht noch vermehren. Aber auch das, was nur kompilatorischen Wert besitzt, ist sehr verdienstvoll, da der Stoff bisher über zahlreiche, wenig bekannte Stellen verstreut und daher für die Allgemeinheit unübersehbar war. Gegen

[2]) s. S. 5.

[3]) s. S. 67, Ib.

[4]) Vergl. jedoch Fuchs (S. 62, III.), der ja auch in anderen Einzelheiten einen gewissen indirekten Anteil an dem Werke hat.

die Gründlichkeit hat der gern nörgelnde E. Schelle[5]) verschiedene Bedenken vorgebracht; aber die wenigen Fälle, in denen man ihm recht geben muß, sind so verschwindend, daß sie dem Buch keinen Eintrag tun können.

Anders ist es jedoch, wenn wir das Innere, Geistige des Werkes zu würdigen suchen. Da gibt schon die Einteilung Anlaß zur Kritik; sie weist folgende Abschnitte auf:

> 1. Der wahre Geburtsort usw., 2. Jugendzeit und erste Ausbildung, 3. I. Kunstperiode 1741—1747, 4. II. Kunstperiode 1748—1754, 5. ein Fest in Schloßhof, 6. verschiedene Werke 1754—1762, 7. III. klassische Periode, 8. „Alceste" usw, 9. „Paris und Helena" 1768—1770, 10. Burney in Wien 1772, 11. Gl. in Paris, „Iphigenie" 1775, 12. „Orpheo" usw., 1774—1775, 13. der Streit mit den Piccinisten usw., 14. „Armide" usw., 15. die letzten drei großen Opern, 16. Nicolai, Reichardt, Salieri 1781—1786, 17. letzte Pläne und Arbeiten, Tod. Verschiedene Anhänge wie: Verzeichnisse der Werke, der Bildnisse und der Literatur, Schlußwort. Verschiedene Dokumente usw. Autogramm.

Wir sehen, daß die Einteilung schlecht ist, weil sie ausschließlich chronologisch vorgeht, nicht aber systematisch.

Der schwächste Teil des Buches ist, wie schon frühzeitig erkannt und ausgesprochen wurde, die Würdigung von Glucks Bedeutung, seiner Reform und seiner Musik im allgemeinen wie im einzelnen. Man muß nicht glauben, daß Schmid gar nicht den Versuch gemacht hätte, ein Bild von dem inneren Schaffen seines Helden zu geben; aber er beschränkt sich meist darauf, zu wiederholen, was schon dieser oder jener bedeutende Mann gesagt hat, fügt auch noch ein paar eigene anerkennende Worte zur Charakteristik irgend eines bestimmten Stückes hinzu; aber da, wo er wirklich einen Ansatz macht, den großen Komponisten verstehen zu lehren, hat er gar nichts zu bieten als eine tiefe ehrliche Begeisterung. Um seinen Helden als Glied in der Kette der Kulturentwicklung zu erblicken, wie dies in so ausgesprochener Weise sein nächster Nachfolger tat, fehlten ihm alle Voraussetzungen, sicher auch der große Zug der Denkweise. Es ist daher nicht zu tadeln, sondern anzuerkennen, daß er das, was über seine Kraft ging, auch nicht zu leisten versuchte, es vielmehr anderen überließ. Er bezeichnete bescheidenerweise sein Werk nur als „Skizze", als „Versuch" und hat dadurch die Kritik gerade in dieser Hinsicht entwaffnet.

[5]) s. S. 99, VIII.

Es konnte von Anfang an nicht zweifelhaft sein, daß Schmid nicht der Schöpfer einer allen Ansprüchen gerecht werdenden Biographie war, sondern vielmehr nur stofflich den Grund zu einer solchen gelegt hat; so stellt uns sein Buch vor die Frage: wie ist dies Material zu einer vollkommenen Biographie auszuarbeiten, wer wird zu der bloßen Anhäufung des Stoffes die geistige Verarbeitung geben?

Marx. Der Mann, der sich berufen fühlte, dies Problem zu lösen, war Adolf Bernhard Marx, einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts, der auch einen noch Größeren im Reiche der Tonkunst in einer anerkennenswerten Biographie beschrieben hat, Beethoven. Sein Werk „Gluck und die Oper" erschien 1863 in Berlin.

Wenn man für diese Arbeit eine Prognose zu stellen gehabt hätte, so hätte sie lauten müssen, daß selten so günstige Vorbedingungen für das Zustandekommen eines vollkommenen Werkes gegeben waren, wie hier. Aus den beiden schon oben erwähnten Aufsätzen[6]) geht hervor, daß Marx die bescheidenen Ansprüche, die in bezug auf Weiterführung der wissenschaftlichen Forschung zu stellen waren, befriedigen würde. Wie verhält sich nun die Wirklichkeit zu der theoretischen Voraussetzung?

Mustergültig ist die Einteilung in 5 Bücher entsprechend den oben gezeigten 5 Hauptperioden in Glucks Leben. Wir lassen dieselbe hier folgen, da sie anschaulicher als jede Beschreibung ein Bild von der Anlage des Werkes gibt. (Die gelegentlich in Klammern beigefügten Verdolmetschungen sind bei der Eigenart der Marxschen Ausdrucksweise notwendig.)

I. Buch: „Vorbereitungen".

Der Künstler (Gl.) und seine Aufgabe. Jugend und Schule. Die Ausbildung des Musikers (Gl.s). Grundlagen, Unterbau und Ausbau der italienischen Oper. Lichtpunkte im Nebel. (Verschiedene Ansätze zur Loslösung von der Schablone der italienischen Konzertoper. — Diese 4 letzten Kapitel würden angesichts ihrer Ausführlichkeit besser durch eine besondere Ueberschrift als eingeschobener Ueberblick über die Vorgeschichte der Oper gekennzeichnet.)

*

II. Buch: „Italische Zeit".

Glucks erste Werke. Rameau (käme besser in das 4. Buch). Händel. Gluck in Deutschland (nach der Londoner Reise). Das

[6]) s. S. 65, IV. u. 69, III.

Erwachen zum Fortschritt („Telemach" usw., führt den bekannten chronologischen Irrtum, daß jene Oper 1750 geschrieben sei, weiter aus.[7]) Hofdienst. Anklänge aus Frankreich, Airs nouveaux usw.

*

III. Buch: „Reformation der Oper".

Der Gedanke der Reformation. Die Oper „Orpheus" und ihre Komposition. Nach „Orpheus". Die Oper „Alceste" und ihre Kompostion. Die Oper „Paris und Helena" und ihre Komposition. Gluck selber spricht (die Vorreden).

*

IV. Buch: Die französische Zeit".

Nieder und hoch (schwächere und bessere Werke). Nach Frankreich. Die antike „Iphigenie". Das Operngedicht „Iphigenie" (von Du Roullet). Die Komposition. Gluck in Paris. Pariser Leben. Künstler und Geschäftsmann. (Zur Psychologie der Operettenkomposition zwischen ernsten klassischen Opern.) Umwölkter Horizont (Marianne Glucks Tod und anderes). „Armida" und ihre Komposition. Gluck, der Schriftsteller. Der Federkrieg. „Iphigenie in Tauris" und ihre Komposition. Abschied von Frankreich.

*

V. Buch: „Der Ausgang".

Letzte Zeit. Gluck (als Persönlichkeit). Und die Oper (und als Reformator). Oper und Tragödie (über die Bestimmung der Oper). Anhang „Ueber den Charakter der Tonarten". Nachtrag. Verzeichnis der Gluckschen Kompositionen. Autograph. Notenbeilagen.

*

(Das Werk hat mit Notenbeilagen 934 Seiten, Schmid 508 S., Reißmann 235 S.)

Dieser kaum zu übertreffenden und auch bisher noch nicht übertroffenen[8]) Stoffeinteilung steht das Allgemeine der Ausführung ebenbürtig zur Seite. Der Grundgedanke, eine Darstellung von der Begründung des modernen Musikdramas in der Lebensbeschreibung seines Schöpfers zu geben, beherrscht das ganze Werk (freilich in etwas zu steifer und aufdringlicher Weise). Auch im einzelnen sind manche Auslassungen über die Musik Glucks und anderes wahrhaft genial und noch heute vorbild-

[7]) Vergl. S. 43.

[8]) Vergl. jedoch die Ausführungen über Newman, S. 19 und am Schlusse dieses Kapitels S. 20.

lich. Aber drei Mängel stellen alle Vorzüge wieder in Schatten und zwingen uns, über das schön angelegte Werk den Stab zu brechen. Es sind dies: wissenschaftliche Unzulänglichkeit, eine förmliche Sucht nach Hypothesen und eine Verzeichnung des Charakters Glucks.

Zu dem ersten Punkt ist zu bemerken, daß Marx außer einigen Aufsätzen von Fürstenau fast keine andere Literatur als Schmid zitiert. Ebensowenig fügt er etwas aus eigenem Forschen zu, im Gegenteil kennt er eine Reihe von Partituren nicht, die Schmid beschreibt. Wegen der Wissenschaftlichkeit des allgemeinen geschichtlichen Teiles wäre es nötig, die zahlreichen Einwände in der Besprechung von E. Schelle einer genauen Nachprüfung zu unterziehen.

Das Schlimmste an dem Buch aber ist der Theoretiker Marx. Wer das Buch zum ersten Male in die Hand nimmt und die Inhaltsangabe überfliegt, wird glauben, seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn er beim Anhang angelangt ein Kapitel „Ueber den Charakter der Tonarten" findet. Das ist aber ein verschwindendes Stäubchen — dazu an eine unschädliche Stelle gesetzt — in der Wüste von Marxschen Theorien, mit denen der Leser auf den 900 übrigen Seiten gespeist wird. Beispiele herauszugreifen, hat zwar wenig Wert, doch seien folgende als besonders häufig und auffällig erwähnt: der durchgehende, oft verspottete fatalistische Gedanke, daß Glucks ganzes Tun und Lassen unfrei im Zwange seiner kulturgeschichtlichen Sendung gewesen sei; die Ansichten über den Charakter der verschiedenen Völker und die daraus bedingte Musik; die etwas näher liegenden dramaturgischen Betrachtungen über Operntexte im allgemeinen, über die Lehre von der Textkomposition, über die musikaliche Form, über den Charakter der Tonarten (außer dem Anhang), über Melodik, Harmonik usw. Da ergibt sich schließlich, daß in den Vordergrund der Abhandlung die Erörterung Marxscher Theorien tritt und die Lebensbeschreibung nur dazu dient, dieselben zu veranschaulichen.

Ein dritter wesentlicher Mangel ist die, vielleicht unbewußte Geringschätzung, die sich der Verfasser stellenweise seinem Helden gegenüber zuschulden kommen läßt. Er stellt zwei Behauptungen auf, die völlig unhaltbar sind; erstens erblickt er im Charakter Glucks als wesentlich den Grundzug der „Dienstlichkeit", d. h. ungefähr die Neigung, seine künstlerischen Grundsätze den Wünschen Höherer unterzuordnen; zweitens wirft er ihm noch Schlimmeres vor, wie z. B. im folgenden Satz: „... das (das ausschließliche Komponieren im Stile der Reformwerke) mag unseren Vorstellungen von der Wahrheit und Treue künstlerischer Berufspflicht entsprechen, dem Charakter und der Handlungsweise Glucks entspräche es nicht". In beiden Fällen handelt es sich um die Geringschätzung

Marxs bezüglich der Operettenkomposition im alten Stil nach dem Jahre 1762. Es würde zu weit führen, die Frage selbst hier weiter zu erörtern; es ist auch unnötig, da heute niemand mehr etwas Unrechtes in diesen leichten, rasch hingeworfenen Werkchen findet, zu denen der Meister teils durch seine berufliche Stellung verpflichtet war, die er auch teils aus eigenem Antriebe komponiert hat, die ihn aber niemals von seinem Hauptziele abgelenkt haben. Gluck deswegen ob seiner „Geldgier" zu tadeln oder ihm gar „Unwahrheit und Untreue seiner künstlerischen Berufspflicht" vorzuwerfen, ist ganz ungerechtfertigt. Und auch die Bezeichnung der „Dienstlichkeit" entstellt den Charakter des Mannes vollständig, der wie kein zweiter unter den Zeitgenossen seinen Wert jedem ohne Unterschied der Person hoch genug einzuschätzen gab, der wegen seines selbstbewußten, herrischen Auftretens als Dirigent der Begründer der modernen Herrscherstellung des Kapellmeisters genannt werden muß.

Mit einem Blick auf den sehr gewählten und originellen, aber oft überspannten Stil des Autors scheiden wir von seinem Werke. Es ist das Beste, was wir bisher (1863) gefunden haben; um völlig zu genügen, müßten die angeführten Mängel ausgemerzt werden.

*

Die nun folgenden deutschen Biographien sind nach Umfang und Wert unwichtiger, wir können sie daher rascher durchlaufen. Von dem großen Werk Bitters soll hier nicht gesprochen werden, da es erstens keine Biographie im eigentlichen Sinne ist, und zweitens nichts Neues über das Leben bringt. Zu erwähnen ist zunächst das Buch von August Reißmann.

Reißmann. Dasselbe ist eine angenehm zu lesende Biographie, die 1882 erschienen ist. Das Wertvollste in ihr sind die musikalischen Beilagen, da sie sehr zahlreich und durchweg verständnisvoll aus älteren Opern gewählt sind. Da aber die Darstellung von Glucks Bedeutung sehr wenig in die Tiefe geht, vermissen wir nach Marx gerade die Hauptsache und können daher das Buch nur als populäre Lebensbeschreibung schätzen. Warum Marx weder genannt noch benützt wird, ist uns nicht verständlich.

Welti. Es bliebe dann nur noch ein selbständiges Werkchen zu besprechen, das Reklam-Heft von Heinrich Welti, das 1888 erschienen ist. Es ist zu klein, um besondere Bedeutung haben zu können (87 S.), doch ist es eine sehr gründliche und selbständige Abhandlung, deren Hauptvorzüge glänzender Stil und leichte Verständlichkeit sind.

Auch die treffliche Neuübersetzung der zwei berühmten Vorreden verdient Anerkennung; dagegen kann das Urteil und die Auffassung in musikalischen Dingen nicht immer unwidersprochen bleiben. Nach A. Hetler[9]) soll Welti die Absicht gehabt haben, ein großes Werk zu schreiben: ob er zur Bewältigung der anspruchsvollen Aufgabe fähig gewesen wäre, ist müßig zu erwägen, angesichts der Tatsache, daß es bis jetzt nicht zur Ausführung gekommen ist, und dies wahrscheinlich auch für die Zukunft nicht mehr zu erwarten ist.

Nachdem unsere Untersuchung bereits ergeben hat, daß wir nichts zu vermissen haben, als ein umfassendes, wissenschaftlich und künstlerisch einwandfreies Werk, wäre es müßig, wenn wir uns lange mit der Betrachtung der zahlreichen kleineren und kleinsten Artikel aufhalten wollten, die noch unter den Begriff der Gluckbiographie fallen. Dieselben lassen sich auch stets auf eines der erwähnten Hauptwerke als Quelle zurückführen, so daß das Eigene an ihnen höchstens in der Auffassung und im Stil liegt. Davon auszunehmen ist der Artikel von Bamberg[10]), der ziemlich selbständig ist. Sonst verdienen noch Erwähnung die ausführliche Abhandlung von La Mara wegen ihrer Gründlichkeit und ihres tiefen Verständnisses für Gluck, und etwa das Essay von Claire Gerhard wegen des flüssigen volkstümlichen Stiles.

Wir sind damit am Ende unserer Uebersicht über die Entwicklung der deutschen Gluckbiographie angelangt. Um ein endgültiges Resultat zu erhalten, scheint es uns aber geboten, hier wenigstens über die Grenze dieser Arbeit hinaus zu treten und auch die fremdsprachigen Leistungen in den Gesichtskreis unserer Betrachtungen zu ziehen. Selbstverständlich sind damit nur die größeren und selbständigen Arbeiten gemeint, die uns auch nur kurze Zeit von unserem engeren Thema ablenken, da sie ebensowenig zahlreich sind wie die deutschen.[11])

Es sind drei französische Arbeiten von H. Barbedette, Julien Tiersot, Jean d'Udine, und eine englische von Ernest Newman, mit denen wir uns zu beschäftigen haben. Diese vier Biographien sind die einzigen ausländischen, die es zu einiger Bekanntheit gebracht haben, und ohne sichere Gewähr übernehmen zu können, möchten wir doch die Vermutung aussprechen, daß es sonst überhaupt keine größeren Biographien von Gluck gibt.

---

[9]) s. S. 69, IVa.

[10]) s. S. 65, VIII.

[11]) Das Buch „von Desnoiresterres", „Gluck et Piccini" soll ebensowenig wie Bitters „Gluck und Wagner" hier besprochen werden, und zwar aus denselben Gründen wie dieses.

Barbedette. Die Broschüre von H. Barbedette[12]) ist sehr hoch als Anekdotensammlung einzuschätzen; man findet in ihr eine Menge von einzelnen verbürgten und unverbürgten Erzählungen, Aussprüchen, Witzen usw., vor allem aus dem Pariser Federkrieg, die sonst nicht bekannt sind. Die über den Kampf zwischen Piccinisten und Gluckisten handelnden Kapitel erhalten dadurch einen geradezu quellenmäßigen Charakter. Nur sei darauf hingewiesen, daß mangels jeder wissenschaftlichen Kritik alle Nachrichten nur mit Vorsicht, eben als Anekdoten aufzufassen sind. Als Biographie aber ist die Arbeit schlecht, der Lebenslauf verschwimmt in einzelnen Erlebnissen, das rein Stoffliche steht nicht auf der Höhe der damaligen Forschung, die Beurteilung Glucks als Persönlichkeit ist viel zu unfreundlich, die seiner Musik zu veraltet.[13]) Die Disposition der Arbeit ist nicht ungeschickt: I. Biographie, II. das System, III. die französischen Opern.[14])

Tiersot. Die Biographie Julien Tiersots[15]) ist die wissenschaftlich modernste, die wir bis jetzt besitzen. Vor allem ist sie die erste, die den außerordentlichen Fortschritt der Forschung durch das thematische Verzeichnis Wotquennes zum Abdruck bringt, indem sie alle bibliographischen Daten usw. nach den neuen Fesstellungen dieses Forschers revidiert. Ja, in einzelnen Fällen geht der Biograph sogar so weit, das thematische Verzeichnis an Hand eigener Studien zu berichtigen. Sieht man davon ab, daß der Verfasser die deutsche Literatur in sehr geringem Maße benutzt hat, so muß man sagen, daß sein Buch durchaus den modernsten Standpunkt der Forschung repräsentiert. Das Rühmenswerteste an Tiersot ist, daß er trotz seiner Wissenschaftlichkeit Begeisterung für den Komponisten, über den er handelt, zu erwecken vermag. Die Analysen der Opern sind stellenweise in Berliozschem Schwunge geschrieben. Sehr interessant sind die überraschenden neuen Nachweise eines bahnbrechenden Wirkens Glucks auf verschiedenen Gebieten, die man bisher ganz außer Acht gelassen hatte, z. B. die Begründung der komischen Oper.

Freilich stehen diesen Vorzügen auch einige Nachteile gegenüber; die Einteilung in vier Abschnitte:

> Jugend und erste Werke (1714—1762), Anfang der Reformperiode (1762—1774), Alter (1774—1784), die Kunst und das Wesen Glucks

[12]) H. Barbedette: „Gluck". Paris 1882. (Le Ménestrel) 126 S.
[13]) B. gehört zu jener ersten Gattung von wagnerfeindlichen Gluckisten, die wir unten (Seite 31) näher beschreiben.
[14]) Vergl. Newman.
[15]) Julien Tiersot: „Gluck" — „Les Maitres de la Musique" Paris 1910. 2te Ausg., 250 S.

ist wenig glücklich und sehr unübersichtlich, da außer diesen vier Ueberschriften keinerlei äußerliche Merkmale einer Gliederung angewandt sind. Außerdem macht sich in dem Werke ein gewisser Gallizismus geltend, den wir zwar in einem französischen Buche nicht als Fehler bezeichnen können, der aber doch ein paar kleine Schwächen entschuldigen muß. Es ist ja bekannt, und eigentlich beschämend für uns, daß die Franzosen Gluck mit mehr Stolz als wir zu den Ihren zählen. In Verfolg dieser Annahme nimmt auch Tiersot keinen Anstand, Glucks Musik in vielfacher Beziehung als französisch anzusprechen. Während das noch eine Angelegenheit ist, über die sich streiten läßt, ist es für deutsches Empfinden ganz falsch, „Armide" als Meisterwerk Glucks zu bezeichnen. Und schließlich ist auch die Art der Vergleichung mit R. Wagner nach unseren Begriffen viel zu äußerlich; es werden nur Einzelheiten aus den Werken der beiden Komponisten miteinander in Beziehung gesetzt und auf die gewiß vorhandene chronologische Parallelität (d. i. die Uebereinstimmung der Jahreszahlen bis auf das Jahrhundert) hingewiesen, der Aehnlichkeit ihrer Reformbestrebungen wird mit keinem Worte gedacht. Wenn wir schließlich noch erwähnen, daß sich einige vereinzelte Irrtümer in das Werk eingeschlichen haben (z. B. der uralte, unausrottbare Wahn von der Komposition der Gellert-Lieder und des „Stabatmater"[16]), so soll doch darum das anerkennende Urteil nicht wieder abgeschwächt werden, daß Tiersots Werk das beste Gluckbuch seit Marx, die wissenschaftlich bedeutendste Biographie seit Schmid ist.

D'Udine. An der dritten französischen Biographie von Jean D'Udine[17]) ist nicht viel mehr zu loben, als der gefällige volkstümliche Stil und die interessanten Illustrationen. Die Einteilung ist unvorteilhaft und unsystematisch, der Stoff ist nur ein Abklatsch von Desnoiresterres (andere Quellen scheint der Verfasser überhaupt nicht gekannt zu haben). In der Darstellung verfällt D'Udine in denselben Fehler, den wir bei Marx tadelten, daß er in den Text zahlreiche Dinge einmengt, die außer dem Zusammenhang mit dem Stoffe stehen, z. B. die breitspurigen Auslassungen über die verschiedenen Gattungen und Einteilungsmöglichkeiten der Melodie. Auch eine gewisse Feindseligkeit gegen R. Wagner macht sich stellenweise störend bemerkbar. Trotzdem ist die Broschüre lesenswert.

Newman. Ein eigenartiges Werk sehen wir in der groß angelegten Biographie von Ernest Newman vor uns.[18]) Dasselbe besteht aus

[16]) Vergl. die Aufsätze von Rochlitz und Salieri, S. 73, I u. Ia.
[17]) Jean d'Udine: „Gluck" „Les Musiciens Celebres" Paris 1913. 128 S. 12 Illustrationen.
[18]) Ernest Newman „Gluck and the Opera" London 1895 (Bertram Dobell) 300 S.

zwei Teilen: I. Lebensbeschreibung, II. Ueber Glucks Beziehungen zu dem geistigen Leben seiner Zeit (sowie aus einer gesuchten Einleitung über die verschiedenen Methoden der musikalischen Kritik und der musikalischen Geschichtsschreibung). — Der zweite Teil ist der bedeutendere; in ihm ist die Geschichte der Oper in Italien, Deutschland und Frankreich skizziert, er gibt einen Ueberblick über die zeitgenössische Musikästhetik, soweit sie die Oper betrifft, eine Kritik von Glucks Theorie und eine abschließende Würdigung. Der Wert und die Wissenschaftlichkeit dieses allgemeinen Teiles ist hoch einzuschätzen, auch wenn man den vorherrschenden unmodernen Geist nicht völlig billigt.

Zu bedauern ist, daß der wichtigere erste Teil nicht auf der gleichen Höhe steht. Die Biographie ist nur eine Kompilation von Marx, Schmid, Desnoiresterres und Reißmann, enthält aber keine Ergebnisse eigenen Forschens oder Literaturstudiums. Es ist das deswegen hervorzuheben, weil die Phantasie des Autors einige Episoden, besonders aus der Jugendzeit, so lebhaft ausgemalt hat, daß der uneingeweihte Leser bei einem Vergleich mit anderen Biographien zu dem Schluß kommen muß, er hätte es hier mit einem außerordentlich gut beschlagenen Gluckkenner zu tun. Für keine seiner Vermutungen hat aber Newman den geringsten neuen Beleg beigebracht, sondern er hat nur durch seine eigenen Kombinationen Bilder hervorgezaubert, die — wie gar nicht geleugnet werden soll — viel Wahrscheinlichkeit für sich haben, vor denen aber gewarnt werden muß, da sie als bloße Hypothesen viel zu bestimmt ausgesprochen sind. Der Stil ist glänzend, die Anlage vortrefflich.

*

Wir sind am Schlusse dieses Kapitels angelangt und wollen nur noch rückblickend den gegenwärtigen Stand der Biographie kurz zu definieren und einige Lücken in den bisherigen Leistungen anzudeuten suchen.

Verhältnismäßig einfach ist das, so lange wir nur die wissenschaftliche Seite betrachten. Hier haben wir festzustellen, daß keines der bisherigen Werke allen Ansprüchen der Jetztzeit genügt. Das einzige Werk, von dem wir sagen konnten, daß es annähernd auf der Höhe der modernen Forschung stehe, das Buch Tiersots, weist hauptsächlich Lücken in der Berücksichtigung der Literatur auf, es sieht vor allem von einer Verarbeitung der deutschen Literatur ab. Die sich hieraus ergebende Schluß-

folgerung überlassen wir dem Leser, um nicht unseren schon wiederholt gebrachten Hinweis auf die Notwendigkeit der Bibliographie zum ermüdenden Refrain werden zu lassen; ein Zweifel kann aber nicht darüber bestehen, daß dies der Punkt ist, in dem die Zukunft noch am meisten zu erfüllen hat. — Auf einige Einzelheiten in der Biographie kommen wir im folgenden Kapitel zu sprechen.

Schwieriger ist es, zu sagen, was für eine Bewandtnis es mit den übrigen Komponenten der Biographie hat. Bezüglich der Stoffeinteilung hatten wir nur die von Marx und Newman als mustergültig zu bezeichnen. Da beide nach verschiedenen Grundsätzen erfolgt sind, ist der Gedanke sehr naheliegend, sie in Zukunft zu kombinieren, etwa in folgender Weise:

> prinzipielle Scheidung in zwei Teile (Biographie und Würdigung) nach dem Vorbild von Newman; erster Teil, bestehend aus einer Einleitung, wie die vier historischen Kapitel bei Marx, nur an anderer Stelle und auf eine ähnlich breite Grundlage gestellt, wie bei Newman, Lebenslauf nach Marx; zweiter Teil wie Newman.

Es soll aber damit nicht in Abrede gestellt werden, daß sich der Stoff auch nach neuen Gedanken in irgend einer anderen Weise zufriedenstellend gliedern läßt.

Am schlimmsten steht es mit der Würdigung Glucks. Wenn die älteren Biographien schon zur Zeit ihrer Entstehung als mangelhaft erschienen, so ist es klar, daß sie uns noch viel weniger genügen können; an den neueren Arbeiten vermißten wir modernen Geist. Da es gerade wichtig ist, ein maßgebendes Urteil über die Bedeutung Glucks für unsere Zeit zu erhalten, ist dieser Nachteil sehr zu bedauern. Es kommt dabei, wie kaum gesagt zu werden braucht, zuvörderst auf eine Auseinandersetzung mit Richard Wagner an; daß aber ein Gegner der Wagnerschen Kunst oder seiner hauptsächlichsten musikdramatischen Theorien nicht die genügende Objektivität besitzen kann, um ihn in das richtige Verhältnis zu seinem Vorgänger zu setzen, erscheint wohl ohne weiteres einleuchtend. Nun ist zwar Tiersot überhaupt kein Wagnergegner und Newman greift nur die Theorie des Bayreuther Meisters an, aber doch versagen auch sie beide gerade in diesem Punkt, wie wir oben näher ausführten. Wir kommen darauf im vierten Kapitel zurück.

Der Forderung, daß in der Gluckbiographie eine kurze Geschichte der musikdramatischen Theorie vor Gluck sehr am Platze sei, hat nur

Newman, und zwar in ziemlich einwandfreier Weise genügt; auf den Zusammenhang des Gluckschen Systems und der Naturphilosophie des Aufklärungszeitalters hat nur Welti mit besonderem Nachdruck hingewiesen.

III. Biographische Einzelheiten.

(Bibl. Kap. III, 1, 2, 3. S. 73—79.)

In der Diskussion über die biographischen Einzelheiten taucht von Zeit zu Zeit ein altes Vorurteil auf, das ebenso widersinnig, wie unausrottbar ist. Schon im Jahre 1810, bevor überhaupt eine systematische Forschung einsetzte, sprach Salieri[1]) die Vermutung aus, daß sich über Gluck nichts Neues mehr auffinden ließe. Bemerkenswert ist, daß von den größeren Biographien gerade diejenigen diese Ansicht wieder aufgegriffen haben, die einer Entschuldigung für die Vernachlässigung des wissenschaftlichen Teiles bedurften: Marx und Newman. Natürlich ist diese Annahme ganz irrig, heute, wie vor hundert Jahren. Schon eine äußerliche Ueberlegung sollte davon überzeugen, daß die Gluckforschung ebensowenig, wie jeder andere Zweig der Wissenschaft ihren Stoff jemals völlig erschöpfen kann. Die literarischen Quellen für die biographischen Einzelheiten sind nämlich letzten Endes in der gesamten schöngeistigen Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu sehen; genauer ausgedrückt kommt nicht nur alles Musikwissenschaftliche, sondern auch ein großer Teil der Universal-, Kultur- und Literaturgeschichte, zahlreiche Lebenserinnerungen und Briefsammlungen, und vor allem die unübersehbare Flut gelegentlicher Zeitungsnotizen dafür in Betracht. Praktisch gesprochen ist es daher ganz unmöglich, das gesamte Material so vollkommen zu durchackern, daß man behaupten dürfte, es ließe sich nichts Neues mehr auffinden.

Noch beweiskräftiger als diese Ueberlegung ist jedoch die Tatsache, daß die Kunde von Glucks Leben auch nach Salieri und Marx in steter Entwicklung bis zu dem heutigen Stande angewachsen ist und daß sie dennoch heute nicht weniger ausbaufähig ist als 1810.

[1]) s. S. 73, Ia.

Es kann nun hier nicht unsere Aufgabe sein, etwa in Form einer kleinen Biographie darzulegen, wie es gegenwärtig mit unserer Kenntnis von dem Lebenslaufe des Meisters bestellt ist; es wäre gerade bei diesem Verfahren keine Gelegenheit gegeben auf Einzelnes hinzuweisen. Das richtige Mittel, sich ein zuverlässiges Abbild von dem fortgeschrittenen Wissen der Gegenwart über Gluck zu verschaffen, erblicken wir vielmehr darin, eine moderne Biographie zur Hand zu nehmen und sie mit einer älteren zu vergleichen. Die modernste Biographie ist, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, die von Tiersot, deren Fortschritt gegen frühere am besten aus dem Vergleiche mit Schmid ersichtlich wird.

Wir wollen auch davon absehen, die in der Bibliographie verzeichneten Abhandlungen hier einzeln einer Besprechung zu unterziehen. Zur allgemeinen Orientierung genügt, was zu den einzelnen Schriften bemerkt worden ist; zu einem tieferen Eindringen und zu tieferer Kritik dieser Arbeiten ist aber hier nicht der Ort. Nur wollen wir nicht verfehlen, diejenigen Aufsätze besonders hervorzuheben, die bisher noch in keiner Biographie erwähnt worden sind. Es sind dies die in der Bibliographie S. 73 II, IIa; 74, VIII, IX, X; 75, XI; u. 77, XII aufgeführten Artikel.

*

Es ist natürlich, daß es auf dem Gebiete der biographischen Einzelheiten die meisten Lücken gibt; wir müssen es uns aber auch hier versagen, uns bei der Betrachtung der ungelösten Probleme ins Detail zu verlieren. Detailarbeit ist in diesem Falle Sache des Spezialforschers und ist im Rahmen unseres allgemeinen Ueberblickes nicht möglich. Im allgemeinen Sinne wollen wir, zum Teil den Ideen Kretzschmars[2]) folgend, nur eine Anzahl von dunklen Punkten aus der Lebensgeschichte des Meisters herausgreifen, von denen sich mit großer Wahrscheinlichkeit behaupten läßt, daß sie von der Forschung noch bedeutend mehr geklärt werden können, als bis jetzt.

Der ganze Zeitraum vor dem „Orpheus" ungefähr gehört hierher. Schon eine einigermaßen genügende Vorgeschichte der Familie Gluck, die wenigstens rein stammbaummäßig nicht unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnen dürfte, fehlt in allen bisherigen Biographien. Ferner bedarf die ganze Jugend, angefangen von den Kinderjahren in Weidenwang und den Knabenjahren mit dem ersten musikalischen Unterricht in Komotau bis zu den abschließenden Studienjahren in Prag, Wien und Mailand noch sehr einer gründlichen Beleuchtung.

[2]) In seinem Aufsatz zum Verständnis Glucks.

Ebenso steht unser ganzes Wissen über Glucks musiktheoretische Schulung noch auf sehr unsicherem Boden. Die ganze Diskussion ist ja bisher nur mit künstlerischen Argumenten geführt worden, und was dabei herauskommt, wird durch die entgegengesetzten Ansichten von Marx und Arend illustriert: der erstere streitet Gluck jedes kontrapunktische Können ab, der zweite sucht dies besonders an Hand der Triosonaten und des „de Profundis“[3]) zu widerlegen. Jenes unfreundliche Urteil des alten Händel: „Vom Kontrapunkt versteht er ebensoviel, wie mein Koch Waltz“, fällt, seitdem es authentisch nachgewiesen ist,[4]) gewiß zu Ungunsten Glucks in die Wagschale. Neuerdings hat Klob behauptet,[5]) daß Gluck in Wien den „Gradus ad Parnassum“ von Fux studiert hätte. Wenn sich das bestimmt beweisen läßt, ist die Frage nach der musikalischen Bildung unseres Komponisten wenigstens um einen kleinen Schritt weiter gekommen, wenn auch im ganzen Glucks Lehrjahre damit nicht eben viel mehr geklärt sind als zuvor.

Ueber den Aufenthalt in London läßt sich dagegen anscheinend nicht viel mehr ermitteln, als Pohl schon mitgeteilt hat, da das Britische Museum an Gluckdokumenten aus dieser Zeit gar nichts besitzt und auch in Zeitungen sich wahrscheinlich nichts mehr auftreiben lassen wird, was nicht schon sonst bekannt geworden ist. Auch die folgende Wanderperiode, die endliche Niederlassung in Wien, die Verheiratung usw. sind solche halb nebelhafte Einzelheiten. Es fehlt vor allem der verbindende Faden zu einer Reihe von einzelnen Daten.

In der zweiten Lebenshälfte Glucks sind die Lücken nicht weniger zahlreich; sie gehen aber so ins Spezielle, daß wir uns, wie oben begründet wurde, nicht damit befassen können.

*

Beziehungen zu bekannten Persönlichkeiten. Unter den Arbeiten über „Beziehungen zu bekannten Persönlichkeiten“ interessiert besonders die Erörterung des Verhältnisses Glucks zu Calsabigi. Es ist das eine heiß umstrittene Frage, wem von den beiden das größere Verdienst an der Reform zuzuschreiben sei, und es verlohnt sich wohl, dieselbe hier näher ins Auge zu fassen. Merkwürdigerweise ist fast immer nur eine verhältnismäßig unwichtige Seite des Problems Gegenstand aller Auseinandersetzungen gewesen, nämlich die,

[3]) s. S. 109c, II.
[4]) s. S. 67, Ib.
[5]) In seiner „Geschichte der Oper seit Gluck“ s. S. 85, XXVI.

wer den ersten Anstoß gegeben hat.[6]) Die so gestellte Frage ist mit großer Wahrscheinlichkeit zugunsten des Dichters zu beantworten. Calsabigi hat 1784 in einer Aufwallung verletzten Selbstgefühls (in einem Brief an den Redakteur des „Mercure de France") dies Verdienst für sich in Anspruch genommen und Gluck hat ihm nie widersprochen, er hat vielmehr wiederholt den Anteil des Dichters mit Dank anerkannt. Die Arbeit Weltis weist nach, daß die Persönlichkeit des Italieners eine solche Annahme durchaus rechtfertige, und Schelle[7]) hat schon früher an der Hand bekannten Materials mit viel Nachdruck dargelegt, daß der Brief Calsabigis sehr glaubwürdig sei. Damit ist aber nur für den Dichter die Ehre gerettet, die Anregung gegeben zu haben. Die Bedeutung dieses Verdienstes wird schon gemindert durch die Erwägung, daß Gluck bereits in London durch den Mißerfolg seines Pasticcios auf die Wichtigkeit der Einheit von Text und Musik hingewiesen worden sein soll und daß er sicher auch noch durch zahlreiche andere Momente so schlagend von der Unrichtigkeit des italienischen Systems überzeugt worden ist, daß er später die dreißig Jahre seiner Abhängigkeit von dieser Schule als verloren bezeichnen konnte. Immerhin ist Calsabigi die entscheidende Anregung zuzuschreiben.

Wie steht es aber mit dem, was der Dichter dem Komponisten geraten hat? Aus dem erwähnten Briefe im „Mercure de France" kann man nur zweierlei herauslesen: 1. C. verlangt eine Textkomposition nach den Gesetzen der Deklamation, also Einheit von Ton und Wort; 2. C. bittet Gluck, die Koloraturen, Kadenzen und Ritornelle abzuschaffen. — Der erste Gedanke betrifft ein Problem, das seit Peri und Caccini alle Opernkomponisten beschäftigt hat, auf die Autorschaft desselben kann also Calsabigi keinen Anspruch erheben. Die Verwirklichung ist aber so ausgesprochenermaßen von der Individualität des Tonsetzers abhängig (wie die tausendfach verschiedenen Wege zeigen, auf denen schon angeblich das Problem gelöst wurde), daß dem gegenüber die schönsten Theorien der Philosophen ohne Belang sind. Die zweite Behauptung ist, in dieser Fassung wenigstens, unglaubwürdig, da ein Laie nicht im ureigensten Gebiete des Fachmannes Neuerungen erdenken kann. Es ist ebenso undenkbar, daß vor Wagner Scribe oder ein anderer Operndichter das Durchkomponieren ganzer Akte ohne nummernweise Abschlüsse oder leitmotivisches Arbeiten verlangt hätte, als daß ein Nichtmusiker vor Gluck sich Opernmusik ohne Koloraturen und Ritornelle

[6]) Marx sieht allerdings diese Frage als allein entscheidend an, doch ist er hierin im Irrtum, wie aus unseren Ausführungen hervorgeht.

[7]) s. S. 68, IIa.

vorstellen konnte. So lange wir also keinen anderen Beleg hierfür haben als die Versicherung verletzter Eitelkeit, 20 Jahre, nachdem das Prinzip klar und deutlich ausgesprochen und die Tat geschehen war, muß diese Behauptung als unwahrscheinlich angesehen werden.

Die ganze Erörterung ist aber doch ohne viel Wert, solange nur die erste Anregung in Betracht gezogen wird; die Hauptfrage ist doch unbedingt die: Welches ist an den umstürzlerischen Eigentümlichkeiten der gemeinsamen Werke der Anteil Glucks, welches der Calsabigis? — Man kann den Unterschied der Gluckschen Musikdramen von den italienischen Schablonenopern schematisch in folgende Merkmale zusammenfassen:

1. Abschaffung der Koloraturen und Ritornelle,
2. Vermeidung des „recitativo secco" zugunsten des „recitativo accompagnato",
3. Wiedereinführung des Chores,
4. Neugestaltung der Ouvertüre im Sinne des modernen Orchesterprologs,
5. Bruch mit dem Kastratentum (die beiden letzten Neuerungen sind erst in den Pariser Werken mit größerer Entschiedenheit zum Ausdruck gekommen),
6. Bedeutender Fortschritt in der Instrumentation,
7. Möglichst genaue Skandierung und Betonung der Worte,
8. Einfachheit und Natürlichkeit im Texte, Kampf gegen die Intriguenstücke Metastasios.

Nur die beiden letzten Punkte liegen im Wirkungsbereiche des Dichters und dabei kann im ersteren Falle, wie oben ausgeführt, nur von theoretischer Beeinflussung gesprochen werden; im übrigen ist alles Neue das Werk des Komponisten; ein Zweifel an seinem größeren Anteile kann also gar nicht bestehen.

*

Im übrigen verdient nur noch der Artikel Funk besondere Erwähnung. Er stellt mit philologischer Genauigkeit die wirklichen Daten der Zusammenkünfte Glucks mit Klopstock fest und weist die älteren Annahmen als irrig nach.

*

Briefe. Ein noch nahezu unbebautes Feld ist die Ueberlieferung der Briefe Glucks. Die einzige in Betracht kommende Sammlung ist die von Nohl, und die ist in Bezug auf Vollständigkeit ganz und gar nicht

genügend. Eine genaue Inhaltsangabe ist in der Bibliographie auf Seite 78, I. zu finden. Außerdem haben wir auch einige Briefe aufgeführt, die bei Nohl nicht abgedruckt sind. Damit ist aber die Zahl der Gluckbriefe nicht erschöpft, nur bedürfte es erst eines systematischen Forschens, um die sonstigen verstreuten und verborgenen Stücke ans Tageslicht zu fördern. Erstens gibt es noch eine Anzahl von Briefen, die an wenig beachteten Stellen in Büchern und Abhandlungen stehen und deswegen von Nohl nicht verwertet wurden, und dann wäre es doch sehr verwunderlich, wenn sich nicht auch noch unveröffentlichte Briefe in größerer Zahl auffinden ließen. Wir können an der Hand der Biographie feststellen, daß Gluck noch mit zahlreichen anderen Persönlichkeiten in Korrespondenz gestanden hat, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sich wenigstens ein Teil dieser Briefe noch erhalten hat. Vielleicht wäre schon eine Umfrage bei den hauptsächlich in Betracht kommenden Bibliotheken (vor allem Paris) von Erfolg begleitet.

Auch an der Stoffbehandlung Nohls können wir nicht widerspruchslos vorbeigehen. Es gibt zwei Arten von Briefen Glucks: 1. vertrauliche, die für eine bestimmte Person geschrieben sind, 2. solche, die zwar auch eine Adresse tragen, aber doch durch Inhalt und Form zur Veröffentlichung für die Allgemeinheit bestimmt sind. Nohl berücksichtigt in seiner chronologischen Anordnung diese Verschiedenheit des Inhalts überhaupt nicht. Bei einer eventuellen Neuausgabe der Briefe wäre diese Zweiteilung sehr anzuraten, und da die Schriften Glucks nicht so umfangreich sind, daß sie gesondert veröffentlicht werden könnten, wäre es wohl angebracht, sie überhaupt als 2. Abteilung einer Briefsammlung zusammenzustellen, da sie ja fast alle „Briefe“ sind.

IV. Ueber die Glucksche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten.

(Bibl. Kap. IV. 1, 2. S. 80—89.)

„Auch das Genie ist der Mode unterworfen"; das ist das bezeichnendste Motto für die folgenden Betrachtungen. Nicht von dem Schöpfer soll hier die Rede sein, der, obgleich der schärfste Bekämpfer der Mode, doch in einigen Kleinigkeiten stark unter ihrem Banne stand, sondern von den Schöpfungen, die fest geprägt in der Form ihres Meisters unter den wechselnden Geschmacksrichtungen der Zeiten eine stets wechselnde Gestalt angenommen haben. So sehr scheint das Musikverständnis und die Musikauffassung von dem allgemeinen Geiste eines jeden Zeitalters beeinflußt zu sein, daß wir ein Stück Kulturgeschichte sich vor unseren Augen abrollen sehen, wenn wir die Schriften, die sich mit der Würdigung der Gluckschen Musik befassen, an uns vorbeiziehen lassen. Können wir auch diese Entwicklung hier nicht so genau verfolgen, daß sich eine ununterbrochene Kette von Bildern ergeben würde, so wollen wir wenigstens in den Haupt- und Wendepunkten ihren Verlauf zu verfolgen suchen.

Die ersten Aufsätze sind Urteile von Mitlebenden, und da dieselben immer am meisten subjektiv sind, zeigen sie ausgesprochenermaßen den Geist der „Aufklärung" bezw. ihrer Gegner. Ungefähr alle Ideen, die überhaupt Merkmale der Zeit waren, wußten seine begeisterten Anhänger auch an Gluck zu entdecken. Von der „Rückkehr zur Natur", der „Loslösung aus dem Zwange künstlerischer Gesetze" bis zur „Revolution gegen das morsche, veraltete System im Reiche der Tonkunst" schallten die Schlagworte der hingerissenen Verfechter der Freiheitsidee, voran in heller Glut der durch Gluck wieder zum Vaterlandsfreunde (in musikalischer Beziehung!) bekehrte Jean Jacques Rousseau.[1])

[1]) Es ist bekannt, daß sich Rousseau von dem Deutschen Gluck von dem Irrtum seiner Behauptung, „die französische Sprache sei für Musik nicht geeignet", überzeugen ließ.

Das der Erwähnung Werte, was in der gleichen Zeit in deutscher Sprache geschrieben wurde, ist meist Uebersetzungsliteratur und kann nur ein mattes Abbild von der Gewalt der Begeisterung in Paris geben. Die von Riedel gesammelten Abhandlungen über die „Iphigenien-Musik" (1775) und die erst spät erschienene Uebersetzung der berühmten „Mémoires pour servir etc." von Siegmeyer gehören hierher. Und das Wenige, was wirklich ursprünglich deutsch ist, ist erst recht gegenüber den Welschen ganz leidenschaftslos, sachlich, kritisch, wenn auch an vereinzelten Stellen immer noch voll glühender Begeisterung (vergl. hiezu Reichardt, besonders aber Cordes und Spazier). Auch in diesem Verhältnis spiegelt sich der Unterschied der Aufklärungs- und Revolutionsbewegung in Deutschland und in Frankreich.

Schwieriger ist es, die Gegner Glucks in gleicher Weise im entgegengesetzten Lager zu zeigen, denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Encyklopädisten, voran Baron Grimm, lange Zeit Piccinisten waren, während wir sie natürlicher an die Seite Glucks zu setzen geneigt wären. Es würde zu weit führen, auch das zeitpsychologisch erklären zu wollen, im ganzen und großen waren seine Feinde schließlich doch die Vertreter der bestehenden Ordnung, die Freunde der einmal ins Ohr gewachsenen süßen italienischen Melodien und all der übrigen damit verbundenen schönen Sachen. Die deutsche Abart des aufrichtig konservativen Theoretikers mit seinem Abscheu gegen die Regellosigkeit, der Verachtung alles nicht Kontrapunkt- oder nicht Melodiemäßigen im alten Sinn ist durch den tüchtigen, aber altmodischen Nik. Forkel vertreten.

Der endliche Sieg der Gluckistischen Umsturzpartei in Frankreich wie in Deutschland kann ohne künstliche Deutelei als Vorschatten größerer Ereignisse auf politischem Gebiete angesehen werden. Und doch, wenn nicht den „Ritter" Gluck selbst, — der war kurz vor der Katastrophe in Wien gestorben —, schleppte eben dieselbe französische Revolution seine Kunst aufs Schaffot. Mit ihr hörte Paris auf, Hauptherd der Gluckverehrung zu sein, aus ihrem kunstwürgenden Blutbade tauchte ein anderer Gluck wieder auf als der, der ehemals die Hauptstadt in einen Taumel der Begeisterung versetzt hatte. Napoleon war Piccinist. Der Hauptsitz der Gluckpflege wurde nun Deutschland, das zuvor indifferente, ja zum Teil feindliche Vaterland des Komponisten.

Es ist ein naheliegender Schluß, daß mit dem Interesse auch das Verständnis für Gluck wandern mußte, und so ist nicht mehr wie zu Lebzeiten des Meisters Paris vorbildlich für die Beurteilung seiner Kunst, sondern die deutschen Residenzstädte, voran Berlin; nicht mehr ist das

„Journal de Paris“ in dem Streite der Meinungen das maßgebende Organ, sondern die Musikspalten der Berliner Zeitungen treten an seine Stelle. Wer sich über die Auffassung der Gluckschen Musik vom Anfang bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts genau zu orientieren wünscht, tut am besten, die zahlreichen Aufführungsberichte und Kritiken im „Echo“ und in der „Bockschen Musikzeitung“ durchzulesen. Aus dem Vielerlei der Gedanken tritt nur ein Gesichtspunkt klar genug zutage, um als charakteristisch angesprochen zu werden, ein Gesichtspunkt, der zwar nicht absolut neu ist, aber doch früher nur eine untergeordnete Rolle spielte; es ist die Betonung der klassizistischen Richtung und Wirkung der Gluckschen Kunst. Der Zusammenhang mit der allgemeinen Spaltung der Geschmacksrichtungen in Romantizismus und Klassizismus, der sich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auf verschiedenen Kulturgebieten, besonders aber in der Musik bemerkbar machte, liegt auf der Hand. Als Zeugnis dafür können wir den an und für sich belanglosen Zeitungszank zwischen dem „Erzählenden“, dem Vertreter der neuen Richtung, und J. P. Schmidt (1837) anführen, in dem diese Zweiteilung des Geschmackes festgestellt wird.[2]) Sehr schön bringt der Aufsatz von Bamberg die Aehnlichkeit der Ziele Glucks mit denen der hellenischen Künstler zur Anschauung. Auch ein späterer Aufsatz von Th. Rode mit diesbezüglicher Ueberschrift und ein interessanter anonymer Artikel in den „Signalen“, wo die renaissanceähnlichen Bestrebungen der Gluckschen Werke mit den Zielen Winckelmanns verglichen werden, sind hier zu nennen. Allerdings gehören sie schon einer späteren Zeit an (1863 und 1874), sind also nur im gedanklichen Zusammenhang mit dieser Epoche stehend. Sonst übt aber die Parteiung in der Musikwelt auf die Anerkennung Glucks keinen Einfluß aus, beide Richtungen sind in der Verehrung des Klassikers einig. Nur Berlioz vermeidet es in seinen Aufsätzen, auf diese Seite der Musik besonderen Nachdruck zu legen, er betont mehr das allgemeine Große in der Tonsprache Glucks.

Den entschiedensten Umschwung in der Beurteilung Glucks brachte jene zweite gewaltige Umwälzung in der Operngeschichte, durch die R. Wagner das moderne Musikdrama begründete. Es war dies unleugbar eine so ungeahnte und staunenswerte Kulmination der primitiven Bestrebungen Glucks, daß sie ganz logischerweise bei oberflächlicher Betrachtung das Reformwerk Glucks stark in Schatten stellen mußte. Wir haben uns weiter unten noch eingehender mit dem Verhältnis Gluck : R. Wagner zu beschäftigen, hier wollen wir nur die Wirkung

[2]) s. S. 114, III. u. IIIa.

auf die allgemeine Musikauffassung und im speziellen auf die Auffassung der Gluckschen Musik festzustellen suchen.

Wenn wir die Stimmen über Gluck aus der Wagnerzeit ihrer gedanklichen Zusammengehörigkeit nach gruppieren wollen, so erhalten wir folgende Typen:

1. Eine kleine Schar von konservativen Leuten, die sich zwar für die Musik des „Orpheus" und der „Iphigenien" begeistern konnten, dies aber nur dem Umstande zuschrieben, daß ihr Schöpfer beim Komponieren seine Theorie vergessen hätte. Für die neuen Gedanken des Dresdener Kapellmeisters oder gar für seine Zukunftsmusik hatten sie nur Kopfschütteln und Hohn. Beispiele aus der Literatur für diese Art von Gluckauffassung sind die Aufsätze von Koßmaly und aus allerneuester Zeit die Biographie Jean d'Udines. Auch einige Aufsätze in der englischen „Musical World" (aus den 60er Jahren) gehören unter dieselbe Rubrik. Heute aber gibt es wohl nur noch wenige Menschen, die im Musikdrama die Unterordnung der Musik unter die Dichtung im Prinzip als verfehlt ansehen.

2. Die Mehrzahl der Wagnergegner unter den Gluckfreunden vertreten den Standpunkt, daß, was Wagner wolle, Gluck längst viel reiner und genialer erreicht hätte, und daß die Ideen des „Kunstwerkes der Zukunft" nur eine Wiederholung dessen seien, was ehedem der Schlachtruf im Kampfe gegen die italienische Oper gewesen sei. Das größte Denkmal jener Richtung ist das Buch Bitters „die Reform der Oper durch Gluck usw.". Weitere Beispiele tauchen in großer Zahl fast in jeder Polemik gegen R. Wagner aus der Anfangszeit auf.

3. Eine besondere Kategorie bildet Newman für sich mit seiner Anerkennung der Praxis und Ablehnung der Theorien sowohl bei Gluck als bei Wagner. (Wenigstens ist uns bisher kein anderer Autor bekannt geworden, der eine gleiche Mittelstellung einnimmt.)

4. Ein kleines Häuflein von Anhängern des neuen Reformators war es zuerst nur, das wagte, Gluck in einer neuen Weise aufzufassen. Diese Neuauffassung bestand darin, daß nach ihr Glucks Revolution mit der Empörung gegen die kunstwidrige Tyrannei der Sänger endete und nur in dem bestand, was in den ersten Sätzen der „Alceste"-Vorrede ausgesprochen war, d. h. in dem, womit die bewußte Reform eigentlich erst anfing. Aber nicht nur die Verdienste unseres Meisters um die Theorie des Musikdramas wurden von den enragierten Frühwagnerianern zu verkleinern gesucht, sondern auch das Neue seiner Kompositionsweise, der im Vordergrund stehende musikdramatische Gedanke seiner Schö-

pfungen wurde verdeckt. So kamen sie ungefähr zu dem Resultat, daß Glucks Reform der schüchterne Versuch sei, R. Wagner die ideale Vollendung. Wir wollen durchaus nicht sagen, daß Wagner persönlich für dieses Unrecht an seinem Vorgänger verantwortlich sei, aber den Anstoß zu dieser Auffassung haben zweifellos die Auslassungen in seinen Schriften gegeben, die von seinen Anhängern urteilslos zur Parole erhoben worden sind. Leider sind sie dann im Triumphzuge, den Wagnersche Kunst und Kunstauffassung durch die Welt genommen haben, mitgezogen und sind heute Gemeingut aller Wagnerschriftsteller. Das Urteil über Gluck ist unter dem gewaltigen Einfluß Wagners zu einer geradezu schablonenhaften Gleichmäßigkeit herabgesunken; es hat daher gar keinen Wert, einzelne Beispiele anzuführen. Die bemerkenswertesten Namen sind etwa Brendel, Nohl, Bulthaupt, Klob, die sämtlich in der Bibliographie verzeichnet sind. Nur La Mara[3]) und Neitzel haben sich von der Schablone um ein Geringes emanzipiert.

Erst in neuerer Zeit beginnt eine Bewegung zum Besseren ihre Kreise zu ziehen, die ihre Anregung aus dem historischen Sinne unserer Zeit empfangen hat. Zwei verschiedene Momente sind es, die uns zuversichtlich auf eine günstigere Zukunft bezüglich der Beurteilung Glucks hoffen lassen: einerseits das Verlangen, ein historisch getreues, nicht durch der Parteien Haß entstelltes Bild von der Kunstrevolution des 18. Jahrhunderts zu erhalten, andererseits gegenüber der ganz im Banne Wagners liegenden vorigen Generation das Gefühl der Freiheit in dem lebenden Geschlecht, sich als Nachwagnerianer eine selbständige Kunstauffassung erlauben zu dürfen.

Noch ist nichts anderes zu bemerken, als verheißungsvolle Ansätze, unter denen der schon wiederholt genannte Aufsatz Kretzschmars „Zum Verständnis Glucks“ besonders genannt zu werden verdient. Die Erfüllung dieser bedeutsamen Aufgabe bleibt aber noch jener im Aufkeimen begriffenen Bewegung vorbehalten, die man optimistisch schon als förmliche „Gluck-Renaissance“ bezeichnet hat und über die wir weiterhin noch ausführlicher zu handeln haben.[4])

Auf welche Weise es aber auch immer zu einer gründlichen Untersuchung der Bedeutung Glucks kommen mag, den Forderungen der Gegenwart wird sie nur genügen, wenn sie folgende Bedingungen erfüllt: eine feste kulturgeschichtliche Grundlage, Ueberwindung des ein-

[3]) s. S. 71, XV.
[4]) s. S. 49 ff.

seitigen Standpunktes der Vollblutwagnerianer und — last not least — ein Erfassen des Geistes der gegenwärtigen Kultur in seinem innersten Wesen.

*

Vergleiche. Die einzige Geistesverwandtschaft Glucks, die in der Literatur eine große Rolle gespielt hat, ist diejenige mit R. Wagner; auf sie wollen wir daher auch in der Hauptsache unsere Ausführungen beschränken.

Glucks Stil ist, wie der aller genialen Komponisten, viel zu ausgeprägt individuell, als daß er in höherem Grade mit dem eines Anderen wesensverwandt sein könnte. Die Vergleiche mit anderen Komponisten können sich daher nur auf Aeußerlichkeit beziehen oder sie müssen zu negativen Resultaten führen. So hat man geglaubt, für das hohe Pathos der Gluckschen Tonsprache die Vorbilder in Rameau und Lully zu erblicken, aber obwohl diese Frage schon öfters aufgeworfen und behandelt worden ist, hat sie bis jetzt keine eindeutige Lösung gefunden. Mit Lully besonders haben sich Reichardt, Schelle und neuerdings Riemann („Handbuch der Musikgeschichte" II. Teil 2. Band) beschäftigt, doch sämtlich nur ganz gelegentlich und skizzenhaft. Eine eingehende Studie würde sich zweifellos verlohnen und könnte vielleicht doch zu einem bestimmten neuen Resultat führen.

Etwas interessanter ist die Frage der Verwandtschaft zwischen Gluck und Mozart. Man hat besonders später gern den jüngeren Meister gegen den älteren ausgespielt und hat behauptet, daß Gluck durch Mozart überholt sei.

Dieser Ansicht sind neuerdings die Arbeiten von Arend und Nagel entgegengetreten. Die beiden Untersuchungen haben gleichzeitig und unabhängig von einander zu dem ja eigentlich selbstverständlichen Resultate geführt, daß in Bezug auf die Opernkomposition keiner der zwei Meister als der größere bezeichnet werden darf, da ihre Hauptvorzüge auf verschiedenen Gebieten liegen, da sie „inkommensurabel" sind.

Nur in sehr äußerlicher Beziehung hat Marx den von ihm verehrten Spontini unserem Gluck gegenübergestellt, eine ernstere Vergleichung des großen romantischen Opernkomponisten ist aber natürlich nicht möglich.

Das ist nun ganz anders, wenn wir die Persönlichkeit des Opernreformators des 19. Jahrhunderts, R. Wagner, ins Auge fassen. Von einer Aehnlichkeit ihrer Musik kann freilich ebenfalls nicht die Rede sein,

die Verschiedenheit nicht nur in der Technik, sondern auch im Stile ist zu evident. Wenn wir aber die Prinzipien ihres Wirkens, ihre Theorien, in Betracht ziehen, kommen wir bald zu der Erkenntnis, daß hier eine seltene Seelenverwandtschaft zu konstatieren ist. Das ist schon sehr früh bemerkt worden; wenigstens existiert bereits aus dem Jahre 1854 ein anonymer Aufsatz (von Lobe?) über dies Thema. Dem Umsichgreifen dieser Erkenntnis trat aber das geringe Verständnis, das der neue Reformator selbst für seinen Vorläufer besaß und das zu einer entschiedenen Verzeichnung in seinen Schriften führte, hindernd in den Weg. Die dadurch verbreitete falsche Meinung über das musikdramatische Wollen des „Wagner des 18. Jahrhunderts" beeinflußte alle Vergleichsversuche im ungünstigen Sinne. So blieb diese Erkenntnis ohne entsprechende Fortsetzung und Weiterentwicklung. Und aus der oben geschilderten Parteiung um Wagner entstanden jene zwei großen Bücher, die tendenziös einseitig das Verhältnis der beiden Musikdramatiker zu regeln vermeinten: Nohl und Bitter, der Wagnerfreund und der Antiwagnerianer. Beide sind negative Vergleiche, in der Feststellung des Verdienstes um das Gesamtkunstwerk schießen beide gleich weit über das Ziel hinaus. Nohl behauptet ungefähr, Gluck habe fast nichts gewollt, Wagner alles erreicht; Bitter bezeichnet Gluck als Ideal des Opernkomponisten, Wagner als revolutionären, unklaren Brausekopf. Beide Werke sind nicht im höheren Sinne produktiv, denn wenn auch Bitter ganz gewiß eine ernst zu nehmende, gründliche wissenschaftliche Leistung vollbracht hat, so ist er doch zu leidenschaftlich reaktionär, um etwas objektiv Wertvolles geben zu können; Nohl aber kommt wie so oft nicht aus dem unfruchtbaren Essaistil hinaus. Wir wollen uns mit diesen Büchern nicht unnötig ausführlich befassen, sie zeigen nur, daß das Verständnis der Verwandtschaft von Gluck und Wagner wieder verloren gegangen war. Es ist bitter, sagen zu müssen, daß wir heute auch noch nicht viel weiter sind; so steht z. B. Kretzschmar in dieser Angelegenheit ziemlich genau auf dem Standpunkt Nohls.

Wir wollen uns nun die Frage vorlegen, wie es denn in Wirklichkeit mit dem Verhältnis dieser beiden großen Tonmeister steht. Ich glaube, daß die beste Antwort dafür darin besteht, zunächst einmal die Hauptsätze ihrer Theorien aus ihren Schriften einander gegenüberzustellen und sie für sich selbst sprechen zu lassen. Wenn wir nur solche Theorien herausgreifen, die auch in der Praxis eine größere Rolle gespielt haben, und die Aehnlichkeit durch die verschiedene Ausdrucksweise hindurch erkennen, erhält eine Gegenüberstellung ungefähr folgende Gestalt:

Gluck:

„Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist, die Dichtung zu unterstützen ....."

„Ich glaube, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören." — Vorrede zu „Alceste".

„Ehe ich an die Komposition einer Oper gehe, suche ich vor allem zu vergessen, daß ich Musiker bin." — Erinnerungen Coranceys.

*

„Ich bin der Meinung, daß die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll." — Vorrede zu „Alceste".

*

„Die Instrumente müssen immer im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden." — Vorrede zu „Alceste".

*

Richard Wagner:

„Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war." — „Oper und Drama" (Ges. Schr. II. Bd. S. 231.)

*

„Die höchste Aufgabe der Ouverture bestünde demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche." — „Ueber die Ouvertüre". (I, 204).

*

„Das Orchester des modernen Symphonikers wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Anteil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nötigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mitteilt." — „Zukunftsmusik". (VII. 130.)

*

Gluck:

„Man soll vermeiden, im Dialog einen zu großen Zwischenraum zwischen dem Recitativ und der Arie zu lassen.“ — Vorrede zu „Alceste“.

*

„Wenn es sich darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen aufzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers so notwendig als die Sonne den Schöpfungen der Natur.“ — Vorrede zu „Paris und Helena“.

*

Richard Wagner:

„Das bestimmte Aufhören des „Gesanges“ und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Recitativs“, wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt.“ — „Ueber die Aufführung des „Tannhäuser“. (V. 128.)

*

„Es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgehabten Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte.“ — „Ueber die Aufführung des „Tannhäuser“. (V. 124.)

*

Was folgt nun aus dieser Gegenüberstellung? Unleugbar eine auffällige Uebereinstimmung in den Hauptzielen der beiden Reformatoren, die mindestens größer ist als zwischen anderen Neuerern in der Operngeschichte. Nun ließe sich der Vergleich ja sicher weiter durchführen, für unsere Zwecke mag das aber genügen. (Im übrigen verweise ich auf meine Abhandlung über diese Frage in der „Neuen Musik-Zeitung“ [5]), die allerdings stofflich nicht über die obenstehende Gegenüberstellung hinausgeht.) Es bleibt noch eine Aufgabe der Gluckwissenschaft — und zwar eine sehr dankbare — die Parallele bis in alle Einzelheiten der künstlerischen Wirksamkeit von Gluck und Wagner fortzusetzen. Nur wird es gut sein, dabei die folgenden Gesichtspunkte zu beachten: die allgemein herrschende Ansicht über den Umfang der Gluckschen Reform ist richtigzustellen, und vor allem sind die Gesamtanschauungen R. Wagners über verschiedene, Gluck betreffende Einzelheiten einer genauen Nachprüfung zu unterziehen, wobei sich jedenfalls das Meiste als historisch ungenau herausstellen wird. Es handelt sich hier darum, in wenigen, an und für sich unbedeutenden Fällen den unbedingten Autoritätsglauben an

[5]) s. S. 89, XIV.

R. Wagner zu zerstören. Dem Ansehen des Bayreuther Meisters tut das sicher keinen Abbruch, für die Beurteilung Glucks wird es aber sehr vorteilhaft sein, wenn die stereotyp-gedankenlos immer wieder nachgesprochenen Ansichten einmal als unzutreffend nachgewiesen werden. Es ist das übrigens leicht an der Hand der beiden Zusammenstellungen von Aeußerungen Wagners durch Glasenapp.[6]) Und wenn schließlich auch die Punkte aufgedeckt werden müssen, in denen die zwei Reformatoren mehr oder weniger erheblich von einander abweichen, so kann doch das Endergebnis nicht anders ausfallen, als daß wir eine bedeutend positivere Auffassung von der Verwandtschaftsfrage erhalten müssen, als bisher.

---

[6]) s. S. 66 , IX u. S. 77, XIX.

V. Einzeluntersuchungen über Glucks Musik.

(Bibl. Kap. V. 1, 2, A, B. S. 90—109.)

Es muß hier wiederholt werden, was schon von den Einzelheiten des Lebenslaufes gesagt wurde, daß sich der größere Teil der geleisteten Arbeit verstreut in Abhandlungen über andere Themen findet. In diesem Falle kommen besonders Kapitel aus allgemeinen und speziellen Musikgeschichten in Betracht, in denen von der Zeit Glucks die Rede ist. Wie oben lassen wir eine Berücksichtigung dieses Teils der Literatur ganz außer Betracht. Auch in der Besprechung des vorliegenden Materials wollen wir uns wieder nur auf das Wesentliche beschränken.

Eine kleine Anzahl guter Arbeiten sucht die Tätigkeit Glucks außerhalb der Opernkomposition zu veranschaulichen; trotzdem darf man behaupten, daß eine genügende, größere Arbeit, die zusammenfassend diese noch immer sehr gering geachtete Seite in Glucks Schaffen im ganzen beleuchtete, bisher fehlt. Es wäre sehr wertvoll, eine derartige Untersuchung zu erhalten, sie könnte nicht nur den in vielen Darstellungen mitklingenden Vorwurf der Einseitigkeit unseres Komponisten entkräften, sondern überhaupt Glucks Ansehen durch Beachtung einer großen Anzahl übersehener Werke bedeutend heben. Schwierig ist die Arbeit an Hand des Wotquennschen Katalogs jedenfalls nicht.

Zu den sonstigen Abhandlungen ist wenig zu bemerken. Die Bedeutung unseres Meisters für die Geschichte des Liedes hat Riehl verständnisvoll und genügend geschildert.

Auch der anerkennenswerte Aufsatz von Seiler über Glucks Ouvertüren bringt viele Gesichtspunkte, die die geschichtliche Bedeutung derselben trefflich illustrieren; dennoch könnte das Thema sehr

wohl nochmals bearbeitet werden, wobei durch ein Eingehen auf R. Wagners „Ueber die Ouvertüre“ (Ges. Schr. Bd. I. S. 194 ff.) der ästhetische Standpunkt der Darstellung mehr dem modernen Empfinden angepaßt werden könnte.

Ueber die Symphonien wird in den zwei Artikeln von Pardall und La Mara nur oberflächlich gesprochen, Hauptgegenstand ist in ihnen der Fund, den Pardall gemacht hat; es ist also dies Feld noch völlig unbebaut. — In noch höherem Grade gilt dies von Gluck als Dirigenten. Klings Darstellung ist nichts mehr als eine willkürliche Zusammenstellung von Anekdoten, die besonders berühmt geworden sind. Es ist das aber ein Thema, das einer Behandlung in entsprechender Fassung so würdig wäre, wie kaum ein anderes. Gluck ist auf diesem Gebiete bahnbrechend gewesen, er hat die Vortragskunst des Dirigenten eigentlich erst erfunden, er hat auch zum erstenmale, wenn nicht in Theorie, so doch in Praxis, für den Dirigenten eine seiner Bedeutung entsprechende Stellung gefordert. Bei genauer Betrachtung wird sich wohl ergeben, daß er mit derselben Berechtigung in weiterem Sinne der Schöpfer der modernen Interpretationskunst genannt werden kann, wie Wagner — Liszt — Bülow in engerem Sinne.

Der Aufsatz von Max Arend über das Orchester ist erstens polemisch gegen die Bearbeitungen, d. h. „Verböserungen“ Gluckscher Partituren gerichtet und faßt zweitens nur die Instrumentation der späteren Werke ins Auge; es ist in ihm keine wissenschaftliche Erörterung zu suchen, sondern in erster Linie ein Protest gegen stilwidrige Geschmacklosigkeiten und Mangel an kulturgeschichtlichem Verständnis. Was für eine Bedeutung Gluck für die Geschichte der Orchestrierung hatte, kann man schon eher aus den Instrumentationslehren von Berlioz und auch von Lobe ersehen. Weiter steht noch in Kurths „Die Jugendopern bis Orpheus“ manches Interessante über das Orchester der Frühepoche. Eine Abhandlung über das Ganze steht aber ebenfalls noch aus.

Man könnte noch eine größere Anzahl dunkler Punkte in diesem Kapitel aufspüren und abhandeln (es sei z. B. an den nicht klaren Ueberblick über die Operettenkompositionen[1]) des klassischen Tragikers erinnert oder an die Tätigkeit als Bearbeiter fremder Werke,[2]) die auch von Wotquenne noch nicht aufgehellt worden ist), doch mag das genügen. Es sei nochmals wiederholt, daß durch eine größere Arbeit, in

[1]) Vergl. auch S. 15 u. 17.
[2]) Vergl. S. 33 f.

der die hier erwähnten Fragen insgesamt behandelt würden, das Barometer unserer Achtung vor Gluck noch ganz erheblich in die Höhe schnellen würde.

*

Die Literatur über die einzelnen Opern nimmt weitaus den größten Platz in der gesamten Gluckliteratur ein. Leider ist aber die Qualität im Durchschnitt nicht so bedeutend, wie die Quantität. Wir haben es meist mit wenig wertvollen persönlichen Urteilen und Gefühlsergüssen über die Musik der betreffenden Opern zu tun. Da im allgemeinen auch eine ermüdende Einförmigkeit der Ansichten aus den verschiedenen Artikeln über das gleiche Werk hervortritt, können wir es uns wohl ersparen, uns eingehender damit zu befassen.

Ueber die ersten Opern haben wir jetzt die schon angeführte, dankenswerte, zusammenfassende Arbeit von Kurth. Ferner beschäftigt sich in einer Reihe von Aufsätzen Moritz Fürstenau mit verschiedenen früheren Stücken; darunter sind besonders wertvoll die Abhandlungen über „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe" und „Ezio", deren Resultate die älteren Biographien wesentlich korrigieren. Auch Lindner hat Ergänzungen zu Schmid gebracht mit der Besprechung der wiedergefundenen „Cinesi". Zahlreiche sonstige Lücken sind jetzt durch das „Thematische Verzeichnis" wenigstens rein stofflich geschlossen, abzuhandeln gäbe es aber noch sehr vieles.

„Orpheus". Ebenso wie die Aufführungsziffer des „Orpheus" gegenüber den anderen Werken unverhältnismäßig hoch ist, ist die Literaturdarüber unverhältnismäßig umfangreich. Im ganzen gehört aber die Mehrzahl dieser Abhandlungen dem obenerwähnten Genre der subjektiven Gefühlsergüsse und Kritiken an, die nur dann von Interesse sind, wenn sie von einer interessanten Persönlichkeit herrühren, wie z. B. der Aufsatz von Liszt. Im übrigen bewegt sich die Begeisterung trotz der Verschiedenheit in Ausdruck und Form überall um die gleichen Höhepunkte: die Trauerchöre und Klagegesänge im ersten Akt, die Furienszene und die Elysiumsmusik im zweiten und die Trauerarie „Che faro senza Eurydice" im dritten Akt. Nur ist diese berühmte Arie von jeher in den Augen der Musikästhetiker ein schwieriges Problem gewesen. Man glaubte in der Verwendung dieser ruhigen, edlen Durmelodie zum Ausdruck höchsten Schmerzes einen Mißgriff des Komponisten zu erblicken. Dieser Auffassung widerspricht unter anderen Wolff, der sich am ausführlichsten um eine Erklärung der Arie bemüht hat und der den Standpunkt vertritt,

daß die Vertonung des Schmerzes im frohen C-Dur ebensowenig als anstößig zu empfinden sei wie der Ausdruck „heiteren Schmerzes“ in den Plastiken der Griechen. Diese Anschauung erscheint auch uns recht einleuchtend.

Um von den rein wissenschaftlichen Arbeiten nur das Bedeutendste herauszugreifen, muß die Vorrede von Tiersot (u. C. Saint-Saëns) erwähnt werden, die die Einleitung zu der Partitur der Pelletanschen Prachtausgabe bildet. (Von dieser Ausgabe soll später noch die Rede sein.)[3]) Den Hauptinhalt der 103 Seiten bildet die Erledigung einer Streitfrage, die lange Zeit die Gemüter erhitzt hat: das angebliche Plagiat an Bertoni.

Es ist sehr kurzweilig, diese „Komödie der Irrungen“ im Gebiete der Musikwissenschaft zu verfolgen, und wenn ich mich hier mit einer Skizzierung der Hauptsachen begnügen muss, so möchte ich jedem, der dafür Interesse hat, empfehlen, sie in der anregenden Darstellung Tiersots zu verfolgen.

„Ein Individuum, das gar nicht wert ist, im Zusammenhang mit Gluck genannt zu werden,“ (nach Tiersot) namens Coquiau, lenkte zuerst den Verdacht auf Gluck, die Bravourarie am Schlusse des ersten Aktes in der französischen Fassung des „Orpheus“ aus dem „Tankred“ von Bertoni (einem Tonsetzer, der ein Zwerg gegenüber Gluck ist) „entlehnt“ zu haben. Gluck antwortete auf diesen Vorwurf, daß er diese Arie schon für eine Oper zur Kaiserkrönung Josephs II. in Frankfurt 1764 komponiert hätte. Damit mußte der Verdacht auf Bertoni zurückfallen, denn dessen Oper war erst einige Jahre später herausgekommen. Das lag aber anscheinend nicht im Sinne Cocquiaus, denn er ließ sich auf diese Erklärung hin von dem Italiener die „Versicherung eines Ehrenmannes“ geben, daß die Arie von ihm selbst erfunden sei. Da es der Deutsche vermutlich unter seiner Würde hielt, seine gegebene Versicherung erst durch ein Ehrenwort glaubhaft zu machen, galt sein Diebstahl als erwiesen. Und nun beeiferten sich die Freunde und Biographen über ein Jahrhundert, diesen „faux pas“ zu verzeihen, wobei erschwerend mit ins Gewicht fallen mußte, daß durch eine „grobe Nachlässigkeit“ des Meisters die unechte Arie mit in die gestochene Partitur gekommen war. Die größten Rollen in diesem Theoretisieren über die Psychologie des Plagiats spielten Fétis (dessen hierauf bezügliche Angaben in der „Biogr. universelle“ übrigens nach Tiersots Feststellungen von Unrichtigkeiten geradezu wimmeln) und Berlioz, nach ihm Heinze-Dörffel.

[3]) s. S. 50.

Während sie alle bereit waren, die Entgleisung zu entschuldigen, äußerte sich Schelle in der Besprechung der Marxschen Biographie in einer ganz unqualifizierbar beschimpfenden Weise zu der Angelegenheit.

Derjenige, der das Ei des Columbus fand, war nicht, wie Tiersot angibt, Fürstenau, sondern schon vor ihm O. Lindner; derselbe machte in seinem (auf S. 100i, I. angegebenen) Artikel über die von ihm neuaufgefundenen „Feste d'Apollo" auf die Verwandtschaft einer Arie aus dem „Aristeo" mit der „Bertoni-Arie" aufmerksam. Während er sich aber mit einer einfachen Konstatierung begnügte, machte sich Moritz Fürstenau bewußter an die Lösung der Aufgabe. Er entdeckte 1869 die verschollene Partitur des „Parnasso confuso" wieder und fand darin abermals eine Arie, die der Arie: „l'espoir renait etc." auffallend ähnlich sah. Er machte in einem besonderen Aufsatz auf diese Entdeckung aufmerksam und bemerkte gleichzeitig — man muß anerkennend beifügen: mehr instinktiv, als wissend — daß die Aeußerungen der Autoritäten hier ganz unzuverlässig und unglaubwürdig zu sein schienen. Hätte Fürstenau noch die verworrene Chronologie der in Betracht kommenden vier Stücke selbst aufgehellt, hätte er die Arie im „Tankred" sich auch angesehen oder gar, wie es nun geschehen ist, durch Abdruck sämtlicher Kompositionen die Vergleichung vor allen Augen durchgeführt, mit einem Worte, hätte er seinen Vermutungen etwas definitiv Sicheres verliehen, so hätte er dem Franzosen alle weitere Arbeit ersparen können. So blieb Tiersot die Ehre, nach anderthalb Jahrhunderten unumstößlich nachgewiesen zu haben, daß die öffentliche Erklärung Glucks — keine Unwahrheit gewesen ist.

Ein anderes Plagiat spielt ebenfalls eine kleine Rolle in diesem Vorwort; es handelt sich um einige Stücke, die der Revisor der Partitur Philidor für seine eigenen Opern geraubt hat. Da der berühmte Schachspieler, um seine Tat in Dunkel zu hüllen, nicht davor zurückgeschreckt ist, die Jahreszahl der Erstaufführung auf dem Titelblatt der Partitur zu fälschen, hat er damit der Gluckwissenschaft verschiedene Rätsel zu lösen gegeben. Glücklicherweise ist nur Fétis vollständig auf dies Manöver hereingefallen, schon Berlioz hatte den Sachverhalt richtig erkannt, und neuerdings ist er von Tiersot nochmals hell beleuchtet worden.

Auf den übrigen Inhalt dieser vortrefflichen Vorrede einzugehen, verbietet der Raum.

Ein weiteres Problem hat ebenfalls der eifrige Fürstenau aufgerollt, indem er eine unbekannte Fassung dieser Oper entdeckte. Es han-

delt sich um die Fassung, die Max Arend neuerdings in seinem Aufsatz „Die Münchner Bearbeitung des Orpheus aus dem Jahre 1773“ genauer untersucht hat. Während sich Fürstenau mit der Angabe einiger geschichtlicher Notizen und der einfachen Gegenüberstellung des äußeren Gerippes, des Scenariums, mit dem der ersten (italienischen) Fassung begnügte, dringt Arend mehr in das Innere der Bearbeitung und weist dabei so charakteristische Abweichungen von den bekannten Fassungen nach, daß seine Vermutung, Gluck selber müsse seine Hand dabei im Spiele gehabt haben, ohne weiteres einleuchtet. Ob sich aber das Dunkel, das auch jetzt noch über dieser Bearbeitung liegt, nicht an Hand von Dokumenten weiter lüften ließe, vermögen wir nicht zu sagen.

Bevor wir unsere Wanderung durch die übrigen Opern fortsetzen, müssen wir zunächst einen Gesichtspunkt nochmals ins Auge fassen, den wir schon früher berührt haben. Es besteht die Gefahr bei den Werken, die nicht „Reformopern“ sind, den Faden zu verlieren, der sie mit den älteren verbindet. An dem Beispiel von Marx haben wir die Folgen dieser Gefahr bereits beobachtet, als wir tadelten, daß er diese Opern mit Geringschätzung behandelte. Obwohl dieser Standpunkt heute bereits völlig abgetan ist, ist die Angelegenheit noch nicht ganz erledigt, insofern als die künstlerische Entwicklung Glucks in Bezug auf diese Opern noch lange nicht genügend festgestellt ist. Wenn dieselben auch manches Konventionelle noch beibehalten haben, mit dem der Reformator längst gebrochen hatte, die allgemeine Stufe in Glucks Werdegang muß doch aus jedem von ihnen, je nach der Entstehungszeit verschieden, hervortreten. Um das durch ein Beispiel zu verdeutlichen, zeigt nicht nur die Instrumentation der „Armide“ den Fortschritt seit „Orpheus“ an, sondern es muß auch die Technik der „Feste d'Apollo“ (1769) eine reifere sein als die in „Nozze d'Ercole e d'Ebe“ (1747). Ein richtiges geschichtliches Verständnis der Werke ist nur möglich, wenn sie sämtlich zu einer fortlaufenden Kette — natürlich nicht nur katalogmäßig — gereiht sind. Nun hat zwar Marx wenigstens in Bezug auf die musikalische Idee eine solche Ableitung von unten herauf versucht, dieselbe kann aber wegen der erwähnten Ausschaltung einer Reihe von Werken und besonders wegen falscher Chronologie nicht genügen.

„Telemach“. Eine besondere Stellung unter den späteren Werken nimmt der Vorläufer der „Armide“, der „Telemach“ (1765), ein; er ist halb Rückschritt, halb Fortschritt gegen den „Orpheus“. Eine Arbeit über ihn ist leider nicht zu verzeichnen, doch ist er öfters, z. B. von Tiersot, sehr gut beschrieben worden. Da man ihn früher fälschlich in das Jahr 1750 setzte, gab er den älteren Forschern eine harte Nuß zu knacken.

„Alceste". Ueber die „Alceste" besitzen wir zwei vorzügliche Abhandlungen von Berlioz und Schelle, die sich insofern ergänzen, als der erstere die Oper von der ästhetischen, der letztere von der wissenschaftlichen Seite behandelt. In beiden werden eine Anzahl geringfügiger Fragen erörtert.

„Pilgrimme von Mekka". Zu den „Pilgrimmen von Mekka", die durch die Neuausgabe von Arend wieder einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, ist zu bemerken, daß auch Jean d'Udine in seiner Biographie auf Seite 96 von einer Ausgabe spricht, die neuerdings in Frankreich erschienen sei; nach einer persönlichen Mitteilung Arends handelt es sich um einen Klavierauszug, der bei Legouix in Paris (Preis 15 Frs.) herausgekommen ist.

„Paris und Helena". Erst ein Artikel von Spitta über „Paris und Helena" gibt wieder Anlaß zur Erwähnung; derselbe zeigt an der Hand einer eingehenden Untersuchung, daß der Text der Oper nicht direkt aus Homer entnommen ist, wie man bisher annahm, sondern sich eng an die Bearbeitung des Stoffes durch Ovid anschließt. Diese Entdeckung ist, abgesehen von einer bloßen Erwähnung des Aufsatzes durch Kretzschmar, merkwürdiger Weise noch von niemand beachtet worden.

Ueber die Bedeutung des Werkes sind sich die Gelehrten keineswegs einig. Man ist ihm von jeher ziemlich ratlos gegenüber gestanden und hat besonders in textlicher Hinsicht nichts Rechtes mit ihm anzufangen gewußt. Sowohl der völlige Mangel an Ereignissen, als auch die spätere Zerpflückung in einzelne Nummern für andere Opern sprachen zu Ungunsten dieser Schöpfung. Die Folge davon war, daß dieselbe im Urteil der Allgemeinheit andauernd unter einer unverdienten Geringschätzung zu leiden hatte. Und doch ist das Stück eines der bewußtesten Reformwerke unseres Meisters und entspricht bis in alle Nüancen vollständig seinen neuen Theorien. Vielleicht vermag unsere Zeit einen richtigeren Standpunkt in dieser Frage einzunehmen, da das Werk in mehrfacher Beziehung mit dem „Tristan" verwandt ist: es ist die erste Oper, die sich bei dem Verzicht auf äußerliche Handlung nur die Lösung eines seelischen Konfliktes zur Aufgabe stellt, und es ähnelt auch in der Problemstellung selbst der symbolischen Handlung des innerlichsten Musikdramas R. Wagners. Jedenfalls gehört die Frage zu den schwierigsten Gluckproblemen unserer Zeit.

„Iphigenie in Aulis". Bei der „Iphigenie in Aulis" haben wir nur des Verdienstes R. Wagners um die Ouvertüre zu gedenken. Es ist ja so bekannt, daß es keiner Rekapitulation bedarf; zum Ruhme Wagners

sei aber darauf hingewiesen, daß die Berechtigung zur Entfernung des „frechen“ Allegros nicht nur künstlerisch erwiesen ist, sondern daß auch neuerdings durch genaue Quellenstudien in der Pelletanschen Ausgabe der tatsächliche Richtigkeitsbeweis für Wagners Kunstempfinden erbracht worden ist. Nur in Parenthese wollen wir bemerken, daß aus einer Bemerkung Orions in dem Aufsatz über „Gluck und Rousseau“[4]) geschlossen werden kann, Reichardt stehe mit der Verderbung der Tempi in irgend einem Zusammenhang.

Wir werden später die Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis“ durch R. Wagner im Zusammenhang mit den sonstigen Bearbeitungen der Opern noch zu besprechen haben.

„Armide“. Die „Armide“ nimmt durch ihre besondere Eigenart eine gewisse Sonderstellung ein; sie ist die einzige der großen „Sechs“, die als romantisch angesprochen werden kann. Ueber den musikalischen Wert sind die Meinungen nicht übereinstimmend, Troplong und (wie schon erwähnt) Tiersot stellen die Oper als das Bedeutendste hin, was Gluck überhaupt geschaffen hat, die Mehrzahl der deutschen Musikschriftsteller sind im Gegensatz dazu der Ansicht, daß das Romantisch-Sinnliche nicht so kräftig auf der Palette unseres Tonmalers vertreten war wie das Herb-Klassische. Man kann diese Verschiedenheit der Meinungen wohl ruhig auf sich beruhen lassen.

Iphigenie auf Tauris. Das Urteil über die „Iphigenie auf Tauris“ war nie schwankend. Schon bei ihrem Erscheinen gab es keine Gegenpartei mehr in Paris, sondern das gesamte Publikum jubelte ihr zu. Wir besitzen gerade über diese Oper eine Reihe vorzüglicher älterer Besprechungen, an denen wir das gut erkennen können, z. B. die Aufsätze von Spazier, Reichardt und dem Anonymus in Marxs Musikzeitung; dieselben sind sämtlich sehr verständnisvoll und heute noch mustergültig.

Eine große Rolle spielt hier die mehr praktische als wissenschaftliche Textfrage. Wir besitzen nämlich außer dem französischen Originalgedicht nicht weniger als fünf verschiedene Fassungen.

1.) Die Uebersetzung von Sanders, die früher für Bühnenzwecke am beliebtesten war,

2.) die von Arend wieder aufgefundene Originalübersetzung Alxingers,

3.) die wertvolle künstlerische Uebertragung von Bitter,

[4]) s. S. 76, VI.

4.) die Uebersetzung von Peter Cornelius in der Pelletan-Ausgabe, und schließlich

5.) die neue Bearbeitung von Richard Strauß.

Wenn auch die Schwierigkeit der Auswahl bei der geringen Zahl von Aufführungen nicht so bedeutend ist wie etwa bei Mozarts „Don Juan", so wäre es doch zu wünschen, daß man sich auf eine der Uebersetzungen als die beste einigen würde, die dann auch zu Aufführungen allein benutzt werden müßte. Welcher Text der geeignetste ist, müßte natürlich erst durch eine eingehende Untersuchung festgestellt werden; für moderne Zwecke kommen jedenfalls nur Bitter oder Cornelius in Betracht.

„Echo und Narciß". Das letzte theatralische Werk, das Gluck schrieb, „Echo und Narciß", wird wohl nach dem empfehlenden Vorwort von Tiersot günstigere Beurteilung finden als zuvor. Ob die etwas überraschenden Versuche einer Wiederbelebung durch die Duncan-Schule (im Münchner Hoftheater und anderorts) damit in Zusammenhang zu bringen sind, können wir nicht sagen. Die allgemein günstige Aufnahme des Stückes läßt jedenfalls eine günstige Prognose für die Zukunft zu.

Lieder. Zu den Liedern wollen wir bemerken, daß man sich allmählich doch nicht mehr mit den obligaten Fragezeichen an Stelle der Jahreszahl begnügen sollte; es gibt in Briefen und sonstigen Aufzeichnungen so zahlreiche hierher bezügliche Andeutungen, daß sich mit dem bewährten Verfahren „terminus ab quo — terminus ad quem", bei einiger Mühe die Entstehungszeit sicher genauer umschreiben ließe als meist angenommen wird. Es ist zu hoffen, daß ein Versuch dazu einmal unternommen wird.

De Profundis. Das „De Profundis" ist wegen eines fugierten Stimmeneinsatzes wiederholt in die Debatte über das kontrapunktische Können unseres Meisters gezogen worden, es ist aber eine gewisse „Bosheit der Materie", daß sich die betreffende kleine Stelle sowohl für als wider Gluck auslegen läßt; man kann nämlich mit solchen Stellen ebenso gut und ebenso schlecht beweisen, daß Gluck mit der polyphonen Schreibweise vertraut war und ihr nur freiwillig aus künstlerischen Erwägungen entsagte, als daß er keine richtige Fuge schreiben konnte.[5])

„Maienkönigin". Die Akten über die „Maienkönigin" sind geschlossen — für die Wissenschaft wenigstens. Nachdem bereits durch Wotquenne der Sachverhalt geklärt war, wurde die Angelegenheit durch

[5]) Vergl. S. 24.

die Aufsätze von Batka, Arend und Schünemann definitiv entschieden. Der letztere schlug für das Stück die Bezeichnung vor „Französisches Schäferspiel nach beliebten Melodien aus der Zeit Ludwigs XV." Das Merkwürdige ist, daß trotz dieser Entdeckung, daß nur ungefähr die Hälfte der Musiknummern von Gluck herrühre, das Stück erst recht als eine heitere Knospe des großen Tragikers die Runde über die meisten deutschen Bühnen machte. Die einzige Ausnahme von diesem Schlendrian hat bis jetzt, soweit uns bekannt, die „Neue Oper" in Hamburg gemacht, die das Stück im „Hamburger Fremdenblatt" vom 10. September 1913 folgendermaßen ankündigte:

> Neue Oper (Hamburg). „Die Maienkönigin", Schäferspiel in 1 Akt nach Favarts „Amours champêtres" von Max Kalbeck. Musik aus Werken von Gluck, Rousseau und Mouret.

Das einzige an diesem Titel nicht Einwandfreie ist, daß darin die Wahrscheinlichkeit, daß für einige Nummern noch weitere unbekannte Komponisten in Betracht kommen, nicht ausgedrückt ist.

VI. Sonstiges.

(Bibl. Kap. VI. 1, 2, 3, 4, S. 110—118.)

Feuilleton. Nur zwei Gesichtspunkte können der feuilletonistischen Literatur etwas wissenschaftliches Interesse verleihen: Die Frage, inwieweit Glucks Persönlichkeit genügend volkstümlich geworden ist, um einen passenden Stoff für volkstümliche Darstellung abzugeben, und die Frage, ob man aus den Gemälden der Phantasie ebenso ein Abbild von der kulturgeschichtlichen Entwicklung Glucks in der Vorstellungskraft der Zeiten erhält, wie wir es im IV. Kapitel aus den phantasieärmeren von der Entwicklung der Beurteilung konstatieren konnten.

Die erste Frage können wir zwar nicht ziffernmäßig beantworten, doch kann man auch aus einer ungefähren Vergleichung mit der Behandlung anderer zeitgenössischer Komponisten in der Belletristik erkennen, daß Gluck ein verhältnismäßig beliebter Stoff ist. Freilich fehlt vollkommen eine ins große gehende Bearbeitung, wie sie z. B. Mozart und Weber in den mehrbändigen „Romanen" von Heribert Rau gefunden haben, obgleich man sich recht wohl einen bedeutenden kulturgeschichtlichen Roman über dem Milieu des Vorstadiums der großen Revolution vorstellen könnte, in dem Gluck die Hauptrolle spielt. Der leise Unterton eines gewissen Grausens, dessen man sich selbst beim ernstesten Studium dieses unbewußten Tanzes auf einem Pulverfaß gelegentlich nicht erwehren kann, kommt auch in einigen Novellen wenigstens andeutungsweise zum Ausdruck.

Auch die zweite Frage kann nur mit einem bedingten Ja beantwortet werden, da wir zu wenig Abhandlungen haben, die deutlich den Stempel einer bestimmten kulturgeschichtlichen Zugehörigkeit tragen. Immerhin läßt sich bei einer Aneinanderreihung des „Gesprächs zwischen Lully,

Rameau etc.“ aus dem Gluck-Piccini Streit, der „Empfindungen eines Jüngers in der Tonkunst“ in dem typischen Stil des Empfindungszeitalters, und des „Ritter Gluck“ des Romantikers E. T. Hoffmann schon eine gewisse Entwicklungslinie erkennen.

Gedichte. Auch auf dichterischem Gebiete hat sich bisher noch keiner von den ganz Großen durch Gluck zu einer Schöpfung begeistern lassen, wenn man von dem bekannten kleinen Gedichtchen absieht, das Goethe in ein Widmungsexemplar seiner eigenen „Iphigenie“ an die berühmte Glucksängerin Milder einschrieb:

Dies unschuldvolle heitre Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höhres Ziel,
Von Gluck betont, von Dir gesungen.

Damit soll aber nicht geleugnet werden, daß unter den in der Bibliographie angeführten Versen sich manches Gute und Anerkennenswerte befindet. Das gilt vor allem von den Gedichten Schubarts und Alxingers; auch ein Gedicht von Dav. Fr. Strauß „Gluck“, das vor der Biographie von E. Newman steht, ist sehr stimmungsvoll.

Gluckpflege. Polemik. Wir haben nun abschließend noch eine Reihe von wesentlichen aktuellen Problemen zu behandeln, die sich insgesamt aus einer Bewegung ergeben, der wir schon früher einmal[1]) unter dem Namen einer „Gluckrenaissance“ begegnet sind.

Was berechtigt uns, von einer Gluckrenaissance zu sprechen, in welcher Weise hat sie sich bisher geäußert, welche Ziele verfolgt sie? In diese Fragen läßt sich ungefähr alles zusammendrängen, was uns aus der Anschauung des noch übrig bleibenden Teiles der Gluckliteratur, den polemischen Schriften und den der Pflege Glucks gewidmeten, entgegentritt.

Die Bezeichnung „Gluckrenaissance“ rührt von dem Dresdner Rechtsanwalt Dr. Max Arend her, über den wir unten noch ausführlicher zu sprechen haben. Die Berechtigung dazu ist in dem allgemeinen Wiedererwachen eines erhöhten Interesses für unseren Meister gegeben. Geäußert hat sich dasselbe in erster Linie in den Spielverzeichnissen der Bühnen, auf denen in neuester Zeit eine unverkennbare Zunahme von Aufführungen Gluckscher Werke zu verzeichnen ist. Während vor kurzer Zeit die Zahl von Gluckaufführungen auf einen noch nie dagewesenen Tiefstand herabgesunken war, mehren sich in letzter Zeit die Ver-

[1]) s. S. 32.

suche, dem Namen Gluck wieder die gebührende Stellung im Repertoire zu verschaffen. Das Signal dazu hat allem Anschein nach Angelo Neumann mit seinem aufsehenerregenden, sieben Vorstellungen umfassenden Gluckzyklus in Prag (1901) gegeben. Seinem Beispiel folgten in einzelnen oder reihenweisen glanzvollen Festaufführungen Leipzig, Hamburg, Wiesbaden, Brüssel, Halle, Berlin und andere Städte. Und auch im gewöhnlichen Bühnenbetriebe bewegt sich die Pflege Glucks in aufsteigender Linie.

Aber auch auf literarisch-wissenschaftlichem Gebiete zeigt sich neues Leben. An größeren Leistungen steht freilich das „Thematische Verzeichnis" Wotquennes vereinzelt da, aber im kleinen wird ersichtlich mit viel Eifer und Erfolg gearbeitet; man sieht die Früchte davon am besten, wenn man die Bibliographie daraufhin durchsieht. Vor allem äußert sich das Interesse für Gluck in dem bewußten Verlangen nach einer Biographie und nach einer Ausgabe seiner Werke. Wir sprachen über den Gedanken einer zukünftigen Biographie schon im Vorwort zur Genüge; betreffs einer Partitur-Ausgabe der Werke haben wir zunächst der bereits abgeschlossenen sogenannten „Pelletan-Ausgabe" zu gedenken, die uns im Verlaufe unserer Untersuchung schon einmal begegnet ist. Der geistige Urheber dieser Edition war Berlioz, seine Anregung begeisterte Fräulein Fanny Pelletan und ihren Lehrer B. Damcke dazu, das große Werk zu unternehmen. Nach dem Tode der Gründerin vollendeten Julien Tiersot und Camille Saint-Saëns die Ausgabe. Erschienen sind von 1873—1902 nur die in Paris von Gluck aufgeführten 6 Hauptopern, d. h.: „Iphigenie in Aulis", „Alceste", „Iphigenie auf Tauris", „Armide", „Orpheus", „Echo und Narciß"; durch den deutschen Verlag Breitkopf & Härtel und die vorzüglichen deutschen Uebersetzungen (jede Partitur ist in drei Sprachen abgefaßt: französisch, deutsch, italienisch) sind auch wir in der Lage, uns dieser Ausgabe zu erfreuen und sie soweit unser zu nennen. Die Ausgabe ist vorbildlich in Ausstattung, Druck, Vorrede, Textrevision usw. bis auf den Preis (72 Mk. = 90 Fr.). Wir dürfen hoffen, daß wir in absehbarer Zeit auch die Gesamtausgabe erhalten, die Gluck ebensogut verdient wie die großen und mittleren Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, die sie bereits erhalten haben. Wenigstens hat sich diese Aufgabe in erster Linie die neugegründete „Gluckgemeinde" in Dresden zum Ziel gesetzt und auch die ältere „Gluckgesellschaft" in Leipzig scheint (trotz einer offiziellen Streichung einer diesbezüglichen Bestimmung aus ihrem Programm) nach neueren Mitteilungen diesen Gedanken noch nicht ganz

aufgegeben zu haben. In einer würdigen Biographie und Neuausgabe seiner Werke kann man aber wohl eine tatsächliche Wiederbelebung eines Komponisten aus dem 18. Jahrhundert in wissenschaftlicher Beziehung erblicken.

Wenn wir uns nun im einzelnen fragen, wohin die mannigfachen Faktoren, die an dieser Renaissance mitarbeiten, streben — also im Verfolge unserer Umschau zu der polemischen und der Gluckpflege dienenden Literatur gelangen —, haben wir zuförderst einen Namen zu erwähnen, in dem sich zum Teil diese Bewegung zentralisiert: den Dresdner Rechtsanwalt Dr. Max Arend.

Wir halten trotz des Widerspruches, den Arends Tätigkeit gelegentlich gefunden hat, daran fest, daß sich in ihm die moderne Gluckrenaissance zentralisiert. Denn wenn auch an dieser Wiederbelebung die ganze Zeit Anteil hat, so ist es doch das alleinige Verdienst Arends, mit vollstem Bewußtsein und größter Energie sich der Sache hingegeben zu haben, auf ein genau bezeichnetes Ziel hinzustreben und vor allem auch praktisch dafür zu arbeiten. Seine bisherige Tätigkeit besteht in der Hauptsache in polemisch-propagierenden Schriften und sonstigen Abhandlungen, die aber so zahlreich sind, daß man Arend neben Tiersot als eifrigsten Gluckarbeiter der Gegenwart ansehen muß. Außerdem hat er bis jetzt 2 Gluckpartituren („Pilgrimme von Mekka" und „Zauberbaum") herausgegeben und die beiden zur Zeit bestehenden Gluckgesellschaften in Leipzig und Dresden gegründet. (Die erstere steht allerdings jetzt außer allem Zusammenhang mit ihm.)

Jedenfalls heißt es im wesentlichen, die von Arend aufgestellten Forderungen wiederholen, wenn wir die zukünftigen Ziele der Gluckrenaissance angeben wollen. Dieselben lassen sich ungefähr in den folgenden 4 Punkten zusammenfassen:

1. Erhöhung der Aufführungsziffer Gluckscher Werke,
2. Kampf gegen jede Bearbeitung,
3. Gesamtausgabe aller Kompositionen,
4. Herausgabe einer großen Biographie und sonstige Aufklärung über die Bedeutung Glucks.

Wir brauchen am Abschluß dieser Abhandlung nur noch den zweiten Punkt eingehender zu erörtern, da alle übrigen Gedanken schon an anderer Stelle genügend besprochen wurden. Nach dem Beispiele, das R. Wagner mit der Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis" gab, fanden sich für fast alle Reformopern Glucks Bearbeiter und zwar: für „Iphigenie auf Tauris" R. Strauß, für „Paris und Helena" Stranksy,

für „Armide“ Schlar (Wiesbaden) und in jüngster Zeit für „Orpheus“ Herm. Abert (Halle). Diese Bearbeitungen beruhen auf der Annahme, daß Glucks Werke in der ursprünglichen Gestalt heute veraltet und vor allem bühnenunwirksam seien. (Es ist das eigentlich eine recht alte Annahme, denn Winterfeld[2]) eiferte bereits 1810 dagegen.) Vom ganz objektiven Standpunkt aus kann man sich auch nicht verhehlen, daß Glucks Werke tatsächlich in einer Hinsicht unzeitgemäß geworden sind, nämlich da, wo sich sein umstürzlerischer Feuergeist der Mode und der Konvention untergeordnet hat. Wenn das auch verhältnismäßig geringfügige Einzelheiten sind, vorhanden sind sie doch. Es gilt das zunächst in textlicher Hinsicht. Die naheliegendsten Beispiele hiefür sind die marionettenhaften Hochzeitsabschlüsse in „Iphigenie in Aulis“ und ähnlich im „Orpheus“. Aber auch in musikalischer Beziehung machen sich geringfügige Zugeständnisse an den Zeitgeschmack geltend, meist an den gleichen Stellen wie im Text; direkt veraltet sind die übermäßig zahlreichen Ballets in den französischen Opern. So lange also Bearbeitungen nur dahin gehen, Dinge, die im Verhältnis zum Ganzen doch nur Aeußerlichkeiten sind, von den Entstellungen der Mode zu befreien (also z. B. statt des Opernschlusses für das französische Publikum in der „Iphigenie in Aulis“ den natürlichen dramatischen Ausgang zu setzen oder gelegentlich ein überflüssiges Ballet zu streichen), müssen wir den radikalen Anschauungen Arends in seiner Ablehnung jeder Bearbeitung widersprechen.

Würde die Redaktion Gluckscher Partituren hier Halt machen, so könnte niemand ernsten Widerspruch dagegen erheben. Leider gehen aber alle bisherigen Modernisierungen weit über diese Grenze hinaus. Sie gehen alle von einer einschneidenden Umgestaltung der gesamten Dichtung aus, und wenn überhaupt die damit bezweckte Steigerung der dramatischen Wirkung mindestens Ansichtssache ist, so ist selbst im günstigsten Falle der pietätlose, vergewaltigende Eingriff in die einheitliche Schöpfung eines Künstlers damit nicht entschuldigt; außerdem muß dadurch unbedingt der bei Gluck so prinzipiell wichtige Zusammenhang zwischen Wort (ja zwischen Silben) und Ton verloren gehen.

Die Einsicht dieser Gefahr hat zu einem noch schlimmeren Uebel geführt, zu der Neukomposition einzelner Stellen, vor der von R. Wagner bis auf die jüngsten Bearbeiter niemand zurückgeschreckt ist. Und doch ist das entschieden zu verurteilen, obgleich oder gerade weil fast die erleuchtetsten Geister der Musikwelt dabei in Frage kommen. Wenn

[2]) s. S. 1011, II.

auch in dem Zugeständnis, das wir R. W a g n er in der Wiederherstellung des logischen, ursprünglichen Dramenausganges der „Jphigenie in Aulis“ machten, die Voraussetzung zu einem kleinen musikalischen Eingriff eingeschlossen ist, so darf derselbe doch nicht bis zur völligen Neukomposition des ganzen Schlusses gehen. Der um ein Jahrhundert weiter entwickelte musikalische Stil ist selbst bei vorzüglichstem Anpassungsvermögen so grundverschieden von dem ursprünglichen, daß die notwendige Einheitlichkeit des Kunstwerkes nicht nur durch den Eingriff einer zweiten Individualität, sondern auch durch die Geschmacksrichtung einer späteren Zeit zerstört werden muß. Ob dabei die Bühnenwirksamkeit erhöht wird oder nicht, ist ganz belanglos, wenn der künstlerische und kulturgeschichtliche Standpunkt in Frage kommt.

Dasselbe gilt von der dritten Art von Eingriffen, die ebenfalls allen Bearbeitungen aneignet, den zahlreichen Transpositionen, Modulationen, Orchesterverstärkungen usw., die in großer Zahl, wenn auch nur an geringfügigen Stellen in die Originalpartitur eingeführt wurden, die aber mit den Intentionen des Schöpfers gar nichts zu tun haben, sondern ihnen des öfteren zuwiderlaufen. Es ist besser und mutiger, einzugestehen, daß das Verständnis für die unverfälschte Eigenart vergangener Jahrhunderte mangelt, als ihr im modernen Aufputz zu äußerem Erfolg verhelfen zu wollen.

Wir müssen hier enden und können nicht im einzelnen die Eingriffe der Bearbeiter einer ausführlichen Kritik unterziehen, wie es ja wohl zur Erreichung eines positiven Urteils wünschenswert wäre; es wäre aber sehr wertvoll, eine derartige Untersuchung zu erhalten. — Wir wiederholen daher nur, daß wir es für das richtigste halten, in dieser Frage eine vermittelnde Stellung einzunehmen, während A r e n d eine schroff ablehnende für geboten erachtet.

Ueber die übrigen Punkte seiner Bestrebungen ist eine Debatte nicht nötig, da sie nicht nur persönliche Wünsche, sondern gemeinsames Ziel aller ernsten Gluckfreunde sind.

Schlußbetrachtung.

Wir sind am Ende unseres Ueberblickes angelangt, und da uns die letzten Kapitel etwas von der streng wissenschaftlichen Betrachtung abgeführt haben, ist es vielleicht nicht überflüssig, nochmals in wenigen Sätzen zusammenzufassen, was wir als hauptsächlichste Aufgaben der Gluckwissenschaft feststellen konnten.

Hauptsache ist natürlich die Abfassung einer großen Biographie, unter deren Voraussetzung ja die vorliegende Arbeit steht. Dann aber möchten wir vor allem nochmals nachdrücklich auf die unvollendete Bibliographie hinweisen. Die Vorbedingung für das Gelingen jeder bedeutenden Arbeit liegt in der genauen Kenntnis bezw. Verarbeitung der Literatur, da die Mehrzahl aller Probleme aus ihr hervorgeht.

Das erste, was im einzelnen noch zu wünschen ist, ist die Auseinandersetzung mit R. Wagner. Gluck ist nicht ein beliebiger Jemand, der auch an der alten Opernschablone verbessert hat, sondern seine Reform bewegt sich in ihrer Weise völlig auf derselben Basis wie die moderne Umwälzung im 19. Jahrhundert. Eine nachdrückliche Feststellung dieser Tatsache ist für die richtige Beurteilung Glucks von höchstem Wert.

An biographischen Einzelheiten hatten wir mehr allgemeine Gesichtspunkte anzugeben, nach denen die Forschung zu erweitern wäre. Das Verhältnis zwischen Gluck und Calsabigi wird wohl keine Schwierigkeiten mehr bereiten, wenn der Schwerpunkt der Betrachtung nach der Seite hin verlegt wird, auf der wir ihn nachgewiesen haben.

Ferner hielten wir schon im ersten Kapitel eine historisch-ästhetische Untersuchung über die Entlehnungen im Anschluß an Wotquenne für wünschenswert.

Auch die bisher vernachlässigte Würdigung des Komponisten in seinen Schöpfungen außerhalb der Bühne ist eine empfind-

liche Lücke. Ebenso ist die Bedeutung Glucks für die Geschichte des Instrumentierens und des Dirigierens vielleicht genügend erkannt, aber nicht genügend ausgesprochen und entwickelt worden.

Aufgaben im Bereiche der einzelnen Opern feststellen zu wollen, wäre eine Sisyphusarbeit. Wir glauben auch nicht, in den wenigen angeschnittenen Problemen dies Gebiet einigermaßen erschöpfend behandelt zu haben; jeder Schriftsteller kann sich da neue eigene Probleme stellen, so daß dies Thema im weitesten Sinne überhaupt unerschöpflich ist. Geschmacksdebatten über die Vorzüge oder Nachteile irgend eines Werkes gegenüber einem anderen zu führen, hielten wir erst recht für unnötig.

Die praktischen Probleme, auf die wir am Schluß gekommen sind, bedürfen wohl keiner besonderen Wiederholung. —

Wir wünschen, daß an dem allgemeinen Aufschwung der Sache Glucks auch die Wissenschaft den ihr zukommenden Anteil weiterhin nehmen wird, und hoffen, mit dieser kleinen Arbeit eine geringe Anregung dazu gegeben zu haben. Wir wünschen daher allen denen, die es zukünftig unternehmen wollen, Aufgaben der Gluckwissenschaft, die wir nur andeuten konnten, ihrer Lösung entgegenzuführen, Glückauf!

II. TEIL.

Bibliographie der deutschen Gluckliteratur.

(Einschließlich der Uebersetzungen in das Deutsche und der in deutschen Zeitschriften gedruckten fremdsprachigen Literatur.)

Vorbemerkungen.

Ein paar kurze Worte werden zur Orientierung über die folgende Bibliographie genügen.

Dieselbe ist kein bloßes Register, sondern ein kommentiertes Literaturverzeichnis. Und zwar habe ich mich im allgemeinen bei der Besprechung der einzelnen Arbeiten bemüht, die Kritik zu Gunsten der Inhaltsangabe zurückzusetzen, doch blieb für mich immer der Gesichtspunkt maßgebend, Wertvolles oder Interessantes von Spreu zu scheiden. Daher legte ich im Urteil stets den strengsten Maßstab an; ebenso erachtete ich es für meine Aufgabe, prinzipiell gegen jeden Angriff auf Gluck besonders von Seiten der „Modernen" Front zu machen. Die Länge der Besprechung richtet sich nicht nach der Seitenzahl, sondern nach der Wichtigkeit oder Originalität des Inhaltes.

Mit zwei Einschränkungen ist die Besprechung bei sämtlichen Büchern und Schriften durchgeführt, 1. ist sie unterblieben bei denjenigen Arbeiten, die schon im I. Teil in vollster Ausführlichkeit abgehandelt worden sind, und *2.* sind die Arbeiten davon ausgeschlossen, die mir aus irgend welchen Gründen nicht zugänglich waren.

Die Einteilung des Stoffes ist aus der Inhaltsübersicht zu ersehen; in den zahlreichen Fällen, in denen der Inhalt unter verschiedene Rubriken fiel, habe ich Kreuzverweise angewandt. Ich mache aber ausdrücklich darauf aufmerksam, daß die betreffenden Artikel nur an der Stelle ihrer Besprechung ausführlich zitiert und numeriert (s. u.) sind, nicht aber an der Stelle des Verweises.

Innerhalb der einzelnen Abteilungen habe ich chronologische Reihenfolge eingehalten, doch mit der Freiheit, daß zusammengehörige Artikel möglichst zusammengestellt wurden. Ueberdies habe ich Zusammengehörigkeit meist durch kurze verbindende Zwischenbemerkungen angezeigt. Daß ich so zahlreiche Einzelüberschriften setzte, soll dazu dienen, die Auffindung eines bestimmten Artikels oder ganz spezieller Literatur zu erleichtern.

Die Titel von Büchern und Zeitschriften sind möglichst kurz angegeben, doch so, daß vollste Eindeutigkeit und Genauigkeit erreicht wird; Abkürzungen sind nur bei Titeln angewandt, die oft wiederkehren.

Selbständig erschienene Bücher und Broschüren sind durch fetten Druck kenntlich gemacht. Namen, die in Klammern stehen, besagen, daß der Artikel anonym erschienen ist, daß aber der Verfasser mit einiger Sicherheit zu ermitteln war. Die eingeklammerten Namen hinter den Titeln von Zeitschriften oder Büchern sind unterschiedslos entweder Herausgeber oder Redakteure. Die Angaben haben nur den Zweck der genauen Fixierung durch ein Stichwort.

Die fortlaufende Numerierung der Abhandlungen in römischen Zahlen soll die Vereinfachung des Registers und der Zitierung erzielen, gleichzeitig kann sie statistische Interessen befriedigen, daher beginnt sie z. B. in dem Teil V, 2 bei jedem einzelnen Werke neu.

Im übrigen wolle man die umstehende Erklärung in Zeichen und Abkürzungen zu Rate ziehen.

Zurückgreifend auf meine Ausführungen im I. Teil (S. 2) möchte ich hier wiederholen, daß ich mich zwar mit großer Sorgfalt bemüht habe, das vorliegende Verzeichnis so reichhaltig als irgend möglich zu gestalten, daß ich aber trotzdem auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann. Ich glaube, daß dies, wie bei jeder kompilatorischen Arbeit, als selbstverständlich keiner besonderen Entschuldigung bedarf. Wenn aber die Bibliographie auch fernerhin noch ausgebaut und für die Zukunft wenigstens eine gewisse relative Vollständigkeit erstrebt werden soll, möchte ich alle Interessenten, die irgend eine Lücke zu ergänzen im Stande sind, bitten, mich freundlichst darauf hinzuweisen und sich dabei meiner nachstehenden Adresse bedienen zu wollen: **Nürnberg, Hertelstraße 13/I.**

Alle sonstigen Erklärungen äußerlicher Art erübrigen sich wohl angesichts der leichten Verständlichkeit der Bibliographie.

NB.! Ungefährer Stand des Verzeichnisses Sommer 1913!

Zeichen und Abkürzungen.

(°)	Bedeutet, daß ich den betreffenden Artikel nicht selbst kenne.
(°Bibl.)	Bedeutet, daß ich den betreffenden Artikel nach der „Bibliographie der deutschen Zeitschriften" von Dietrich (Leipzig) zitiert habe.
(°I. M. G.)	Bedeutet, daß ich den betreffenden Artikel nach der „Zeitschriftenschau" der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft" zitiert habe.
(°Wu.)	Bedeutet, daß ich den betreffenden Artikel nach dem „Biographischen Lexikon" von Dr. C. v. Wurzbach zitiert habe.
— — (An d. Stelle d. Namens)	Zeigt an, daß der Verfasser des betreffenden Aufsatzes nicht bekannt ist.

*

Gl. oder G.	=	Gluck.
Chr. W. R. v.	=	Christof Willibald Ritter von
A. D. M. Z.	=	Allgemeine Deutsche Musikzeitung, Leipzig und Kassel, jetzt Berlin (Schwers) 1874 ff.
Allgem. Mus. Ztg.	=	Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig (Breitk. u. H.) 1798 ff.
Allgem. Mus. Ztg., neue F.	=	Allgemeine musikalische Zeitung, neue Folge (Breitk. u. H. S. Bagge) 1863 ff.
Bl.	=	Blatt oder Blätter.
Bl. H. K. M.	=	Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza (Beyer u. Söhne) 1897 ff.
Bocksche M. Z.	=	Neue Berliner Musikzeitung (G. Bock), Berlin, 1847 ff.
Breitk. & H.		Breitkopf u. Härtel, Leipzig.
Echo	=	„Echo", Berliner Musikzeitung (E. Kossak) Berlin 1851 ff.

Euterpe	=	„Euterpe". Ein musikalisches Monatsblatt (E. Hentschel), Erfurt 1841 ff.
Kunstwart	=	„Kunstwart", München (F. Avenarius) 1886 ff.
Lpzg. Allgem. (S. Bagge)	=	Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig, Winterthur (Selmar Bagge) 1866 ff.
M. f. M.	=	Monatshefte für Musikgeschichte (R. Eitner), 1869 ff.
Musik	=	„Die Musik", Berlin (Schuster u. Löffler) 1901 ff.
M. W. Bl.	=	Musikalisches Wochenblatt, Leipzig (Fritzsch) 1870 ff. Jetzt vereinigt mit N. Zschr. f. M. (s. u.)
Niederrhein. M. Z.	=	Niederrheinische Musikzeitung (L. Bischoff), Cöln 1853 ff.
N. M. Z.	=	Neue Musikzeitung, Cöln bezw. Stuttgart (Tonger bezw. Grüninger) 1880 ff.
N. Zschr. f. M.	=	Neue Zeitschrift für Musik (R. Schumann), Leipzig 1834 ff., jetzt vereinigt mit M. W. Bl. (s. o.).
Signale	=	Signale für die musikalische Welt, Leipzig, Berlin (B. Senff) 1843 ff.
Sonntagsbl.	=	Sonntagsblätter, Wien (Dr. Frankl) 1842 ff.
Südd. M. Z.	=	Süddeutsche Musikzeitung (B. Schott u. Söhne) 1852 ff.

*

„Alc."	=	„Alceste".
„Arm."	=	„Armide".
„Iph. Aul."	=	„Iphigenie in Aulis".
„Iph. Taur."	=	„Iphigenie auf Tauris".
„Orph."	=	„Orpheus und Eurydice".
„Par."	=	„Paris und Helena".

*

Andere Abkürzungen sind entweder allgemein bekannt oder leicht aus dem Zusammenhang verständlich.

I. Bibliographien und Artikel in Nachschlagewerken.

1. Bibliographien.

I. **Forkel, Joh. Nicol.:** „Schriften für und wider G.s theatralische Musik in Paris." — Allgem. Literatur der Musik Lpzg. 1792. S. 180 ff.

Teilt vor allem französische Literatur mit und ist wenig umfangreich.

II. **Becker, C. F.:** „Schriften für und wider die Opern von Gl." — Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur. Lpzg. 1836. S. 156 ff und „Nachträge" 1839. S. 33 ff.

Das Verzeichnis geht nicht weit über Forkel hinaus. Im „Nachtrag" stehen einige Ergänzungen, die wahrscheinlich von A. Schmid herrühren.

III. **Fuchs, Aloys:** „Thematisches Verzeichnis sämtlicher Kompositionen des k. k. Hofkomponisten Chr. R. v. Gl. (mitgeteilt von Dr. F. S. Bamberg, Paris). — Bocksche M. Z. 1851. S. 207 ff.

Enthält die Titel von 40 Werken G.s und gibt, so weit bekannt, die Themen der Ouvertüren und kurze Nachrichten geschichtlicher Art. Angehängt ist ein kleines Verzeichnis von Abbildungen, Büsten und Medaillen des Meisters.

Darauf bezieht sich:

IIIa. **Riese:** „Nachtrag zu dem Artikel in Nr. 27 dieser Zeitung. — Die Vorstellungen G.scher Opern auf der Berliner Hofbühne." — Bocksche M. Z. 1851. S. 249 f.

Es werden darin die Daten der Erstaufführungen der 5 Hauptopern in Berlin sowie die Namen der bedeutendsten späteren Darsteller gegeben.

Schmid, A.: „Uebersicht der Literatur etc." s. dessen Biographie (S. 491—508) S. 67, I.

IV. **Wurzbach, Dr. C. v.:** „Chr. W. R. v. Gl." — Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. Wien 1859. 5. Teil S. 221 ff.[1])

Zur Biographie, die Schmid folgt, ist nichts besonderes zu bemerken; sie ist ziemlich kurz. Die Biblio-graphie (S. 225—232) aber ist das umfangreichste Literaturverzeichnis, das wir bis jetzt über Gl. besitzen. Zum Vergleiche mit meiner Arbeit lasse ich Wurzbachs Einteilung folgen:

I. Opern und andere Kompositionen. (Verzeichnis der Werke mit Literaturangabe.)

II. Biographien und Biographisches:
   a) selbständige Werke,
   b) kleinere biographische Skizzen in Werken und Journalen,
   c) über G.'s Geburtsdatum — Anstellung — Sterbedatum — einzelne Lebensmomente,
   d) Anekdotisches.

III. Ueber sein Grabdenkmal, dessen Wiederherstellung — Testament.

IV. Urteile über Gl. als Musiker im allgemeinen. Zur Geschichte seiner Musik.

V. Briefe von Gl. — Faksimiles seiner Hand- und Notenschrift.

VI. Porträte — Statuen — Büsten.

VII. Gedichte an Gl. — Gl. novellistisch behandelt — über Nannette Gl.

Das überaus reichhaltige Verzeichnis beschränkt sich fast nur auf deutsche Literatur, und zwar sind hierbei wiederum österreichische Zeitungen hauptsächlich berücksichtigt, musikalische Fachblätter hingegen nur sehr wenig. Inhaltsangabe oder nähere Bemerkungen sind nur zum kleineren Teile beigefügt. Bei der Wichtigkeit dieser Arbeit für die G.Biographie ist es auffällig, daß sie so wenig Beachtung gefunden hat.

V. — —: „Verzeichnis der G.schen Kompositionen nach der von Prof. A. Marx aufgestellten chronologischen Folge". — Bocksche M. Z. 1862. S. 276 f.

Abdruck aus der Biographie 2. Teil S. 385f.

VI. **Eitner Rob.:** „Chr. W. Gl." — Biograph.-Bibliograph. Quellenlexikon, 4. Band 1901, S. 281 ff.[2])

Kleine Biographie, sehr reichhaltige Literaturangabe, besonders aus dem vorigen Jahrhundert. Am wichtigsten ist das Verzeichnis sämtlicher Werke, das vor Wotquenne das ausführlichste war.

[1]) s. auch S. 65.
[2]) s. auch S. 65.

VII. **Wotquenne, Alfred: „Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gl.“.** (Deutsche Uebersetzung von **J. Liebeskind**) Lpzg. (Breitk. u. H.) 1904, 246 S. Gabe der Gl.-Gesellschaft.

Besprechung s. I. Teil, S. 2f.

Eine wichtigere Rezension hiervon ist:

VIIa. **Arend, Dr. Max:** „Thematisches Verzeichnis etc.“. — Bl. H. K. M., 1906, S. 11 ff.

Hierzu gehört:

VIIb. **Liebeskind, Josef: „Ergänzung und Nachträge zum Thematischen Verzeichnis etc.“.** (Französische Uebersetzung von **L. Frankenstein,** Lpzg. (Gebr. Reinicke.) 1911, 20 S.

Der Wert dieses Nachtrages liegt in dem Verzeichnis der von Wotquenne verschollen geglaubten und von L. neu aufgefundenen Oper „Trionfo di Clelia“ und von 11 Nummern der Oper „Tigrane“.

2. Artikel in Nachschlagewerken von Bedeutung.

I. **Gerber, E. L.:** „Chr. v. Gl.“ — Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Lpzg. 1790, 1. Teil, S. 514 ff.

Gut unterrichtete Biographie, die im wesentlichen auf Riedel[3]) zurückgeht.

Hierzu:

Ia. **Reichardt, Fr.:** „Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon“. — Studien für Tonkünstler, Berlin 1793, S. 72 ff.

Bringt hauptsächlich Anekdoten und sonstige kleinere Notizen.

Ein Niederschlag dieser Arbeit ist:

Ib. **Gerber, E. L.:** „Chr. v. Gl.“ — Neues hist.-biogr. Lex. 1812, S. 344 ff.

Nimmt die Reichardtschen Zusätze auf.

II. **Lipowsky, Fel. Jos.:** „Chr. v. Gl.“. — Bayer. Mus.-Lex. München 1811, S. 91 ff.

Die Biographie folgt Gerber, enthält aber viele Fehler; auch die Literaturangabe weist Lücken auf.

[3]) s. S. 80, I.

III. **Dlabacz, Gottfr. Joh.:** „Chr. W. R. v. Gl." — Allgem. hist. Künstlerlexikon für Böhmen. Prag 1815, S. 469 ff.

Die Quelle ist Gerber, doch sind Einzelheiten selbstständig; der Artikel ist Ursprung eines lange geglaubten Irrtums geworden, von der angeblichen Anstellung G.s als Hofkapellmeister in Dresden. Die Literaturangabe enthält eine kleine Anzahl unbekannter, aber auch unwesentlicher Nachweise.

IV. **A. B. M. (A. B. Marx):** „R. Chr. v. Gl.". **Dr. G. Schilling,** Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart 1836, 3. Band, S. 254 ff.[4])

Enthält ebenfalls eine große Anzahl biographischer Unrichtigkeiten; auch die Auffassung und Darstellung ist noch weit unter dem Niveau des späteren Werkes von Marx.

V. — —: „Chr. W. R. v. Gl." — **Ed. Bernsdorff,** Neues Universallexikon der Tonkunst. Dresden 1857, 2. Band, S. 189 ff.

Stützt sich auf Schmid und besonders auf O. Jahn „Mozart", aus dem er längere Zitate abdruckt.

Wurzbach, Dr. C. v.: „Chr. W. R. v. Gl.", s. S. 63, IV.

VI. **Döring, H.:** „Chr. W. R. v. Gl.", — Allgem. Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. Lpzg. 1860. 1. Sektion, 70. Teil, S. 235—256.

Der Artikel enthält eine ganz unsystematische Anhäufung von Tatsachen, und kann höchstens wegen der respektablen Literaturkenntnis geschätzt werden. Merkwürdigerweise ist jedoch Schmids Buch nicht erwähnt.

VII. **Neumann, E.:** „Chr. W. R. v. Gl.". — **H. Mendel,** Musikalisches Konvers.-Lex. Berlin 1874, 2. Band, S. 270 ff. und Ergänzungsband. **Dr. A. Reißmann,** 1883, S. 127.

Das Biographische ist ziemlich einwandfrei, zu tadeln ist aber die schlechte Darstellung. Im Nachtrag finden sich Berichtigungen über einige zuvor als verloren angegebene Opern.

VIII. **Bamberg, Felix:** „Chr. W. v. Gl.". — Allgemeine deutsche Biographie. Lpzg. 1879, 9. Band, S. 244 ff.

Enthält einige neue Notizen über Gl.; die Literaturangabe ist verhältnismäßig reichhaltig.

Eitner, R.: „Chr. W. Gl.", s. S. 63, VI.

---

[4]) Vergl. S. 69, III.

IX. **Glasenapp, C. Fr.:** „Gl.". — Wagner-Enzyklopädie. Lpzg. 1891, 1. Band, S. 217 ff.[5])

Zusammenstellung der Ansichten R. W.s über Gl. aus seinen Schriften. Untertitel: G.s Ouvertüren, G.s Vortragsweise, Gl. und Mozart.

X. — —: „Chr. W. R. v. Gl.". — **Meyers** großes Konvers.-Lex. 6. Aufl., 8. Band, 1904, S. 49 ff.

Kurz und unbedeutend, auch bezüglich der Literaturangabe.

XI. — —: „Chr. W. R. v. Gl.". — **Brockhaus** Konvers.-Lex. 14. Aufl., 1908, 8. Band, S. 17 f.

Ebenfalls ganz unbedeutend.

XII. **Riemann, H.:** „Ch. W. v. Gl.". — Musiklexikon. 7. Auflage, 1909, S. 496 ff.

Kurze aber sehr übersichtliche Würdigung; hat auch den Vorzug einer ausführlichen Literaturangabe.

---

[5]) Vergl. S. 77, XIX.

II. Biographien.

1. Große, selbständige Bücher und die dazu gehörigen wichtigeren Rezensionen.

I. **Schmid, Anton: „Chr. W. R. v. Gl. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken".** Lpzg. 1854 (Fleischer), 508 S.

Besprechung siehe S. 10 ff.

Wichtigere Rezensionen:

Ia. — —: „Chr. W. R. v. Gl. usw." — Süddeutsche M. Z., 1854, S. 146, 149, 153, 155 ff.

Es ist dies die beste Besprechung der Schmidschen Biographie. Sie ist ziemlich objektiv in Lob und Tadel, da sie weder die Vorzüge noch die Mängel des Werkes übersieht. Schließlich beschäftigt sie sich noch im allgemeinen mit den Anforderungen, die an eine würdige G.-Biographie zu stellen sind, und ist daher für die Diskussion über diese Frage von Wert.

Hierauf bezieht sich:

Ib. — —: „Noch einmal Gl. und Herr Anton Schmid". Südd. M. Z., 1854, S. 163 ff.

Ist im Urteil viel zu schroff, ist aber wertvoll durch zwei Mitteilungen: 1. eine Zeitungsnotiz vom 3. Oktober 1748, wonach Gl. in Hamburg als Kapellmeister angestellt war, 2. den Beleg dafür, daß der bekannte Ausspruch Händels über Gl. authentisch ist, aus Burney „Händels Leben"; Burney erzählt, daß er selbst mit anwesend war.

Ic. **Bischoff, L.:** „Chr. W. R. v. Gl.". — Niederrhein. M. Z., 1854, S. 321, 329, 337, 345, 369, 377 ff. 1855, S. 1 ff.

In der ausführlichen Besprechung wird Schmid sehr gerühmt, nur an einer Stelle heißt es: „Leider ist darin von einer kritischen Arbeit nicht die Rede, weder in historischer noch in ästhetischer Hinsicht". Erwähnenswert sind noch die Ausfälle gegen R. Wagner.

Id. **Kossak, Dr. E.:** „Der Ritter Gl.". — Echo, 1854, S. 213, 221, 229 ff.
Ist eine ausführliche Inhaltsangabe ohne Kritik.

Ie. **Tschirch:** „A. Schmids Werk usw." — Bocksche M. Z., 1854, S. 229 f.
Kurz, unbedeutend, enthusiastisch.

If. **Widmann, B.:** „Einige Berichtigungen und Ergänzungen zur Biographie von Chr. W. v. Gl.". — Euterpe. Monatsblatt, Erfurt 1859, S. 86 ff.
Bringt auszugsweise Einiges aus dem Schmidschen Werke.

Außerdem gehört hierher:

Ig. **Sonnleithner von,** L.: „Nachlese zu A. Schmids „Chr. W. R. v. Gl.". — Monatsschrift f. Theat. u. Mus. Wien 1860, 2. Halbjahr, S. 473 ff.
Bespricht „Le nozze d'Ercole e d'Ebe", polemisiert gegen die Wahrscheinlichkeit einer Anstellung in Dresden (s. S. 63, III) und verweist auf den Artikel von Lindner über die „Cinesi".[1])

II. **Marx, Adolf Bernhard: „Gl. und die Oper",** 2 Teile, (1. Teil 464 S., 2. Teil 390 S. und 80 S. Notenbeispiele). 1863, Berlin (O. Janke).
Besprechung siehe S. 12 ff.

Besonders gedruckt ist:

Marx, A. B.: „Gl. und die Oper". — Echo 1862. S. 97, 105 ff.
Die Vorrede.

Wichtigere Rezensionen hierzu:

IIa. **Schelle, E.:** „Gl. und die Oper von A. B. Marx". Neue Zschr., 59. Band, 1863, 1. Teil S. 17, 25, 33 ff., 2. Teil S. 41, 49, 60 ff.
Schelle steht in jeder Beziehung dem Verfasser der Biographie feindselig gegenüber. Die hauptsächlichsten Einwände macht er zum Schutze der italienischen Oper, über die Marx etwas zu schroff geurteilt hat, und zum Beweise für den großen Anteil Calsabigis an dem Reformgedanken. Im ganzen fordert die Kritik durch Beschimpfungen und Schmälerungen G.'s des öfteren den Widerspruch heraus, sie ist aber trotzdem wegen ihrer großen Sachkenntnis hoch einzuschätzen.

IIb. **Krüger, E.:** „„Gl. und die Oper" von Marx". — Niederrhein. M. Z., 1863, S. 121 ff.
Tadelt besonders die Sucht nach Hypothesen kulturgeschichtlicher Art, sonst lobend.

[1]) s. S. 91 c, I.

IIc. — —: „Gl. und die Oper" von Marx". — Echo 1862, S. 117 ff. und 1863 ff., S. 353, 361 ff.

Ist nur ein Auszug mit wenigen, anerkennenden Worten.

III. **Reißmann, August: „Chr. W. v. Gl., sein Leben und seine Werke".** — Berlin u. Lpzg. (I. Guttentag) 1862, 199 S., 36 S. Notenbeilagen und 1 Porträt.

Besprechung siehe S. 15.

IV. **Welti, Heinrich:** „Gl.". — Musiker-Biographien, 9. Band, Leipzig (Ph. Reclam, jun.) 1888, 87 S.

Besprechung s. S. 15 f.

Dazu folgende Rezension:

IVa. **Hetler, August:** „Neues über Gl." — Zentralbl. f. Mus. (A. Hetler.) Lpzg. 1888, S. 8 ff.

Ein etwas übertriebenes Lob.

2. Kleinere Skizzen.

Riedel, F. I.: „Vorbericht" s. S. 80, I.

I. **Schubart:** „Ueber die Tonkunst 4. Gl." — Allgem. mus. 1804, 6. Bd., S. 277 ff.

Ist eine wenig gelungene Schilderung und Kritik des Wirken G.s, besitzt aber einen gewissen Quellenwert. Bemerkenswert ist u. a. das Urteil über die „Hermannschlacht".

II. **Römer, W.:** „Erinnerung an Gl.". — Pantheon, Zschr. f. Wissenschaft und Kunst. Lpzg., 1. Bd., 1810, S. 351 ff.

Ist herzlich schlecht unterrichtet und ist nur als persönliche Ueberlieferung von Interesse.

Siegmeyer, J. G.: „Ueber den Ritter Gl. und seine Werke usw." s. S. 82, VI.

III. **Marx, A. B.:** „Der Ritter Gl.". — Literarischer Zodiacus (Th. Mundt). Lpzg. 1835, 1. Bd., S. 303 ff.

Ist ungefähr derselbe Artikel, wie der im Universallexikon von Schilling, s. S. 65, IV.

IV. (°Wu.) — —: „Wien vor einem halben Jahrhundert. Gl.“. — Oesterr. Zuschauer (S. Ebersberg). Wien 1839, 3. Bd., S. 1136.

„Kurze Lebensskizze.“

V. (°Wu.) **Bamberg, F.:** „Genienkranz I. Ritter Gl.“ — Tribunal f. Mus. (Frankfurter Zschr.) 1840, Nr. 24.

VI. **Schmidt, August:** „Ritter Gl.“. — „Orpheus“ mus. Taschenbuch (A. Schmidt). 1. Jg. 1840, S. 269—300.

Besprechung s. S. 9.

VII. **Schuhmacher, Andr.:** „Gl. Ein Anhang zur letzten Catilinaria. Auch gegen Catilina und seine Genossen.“ — Allgem. Wien. M. Z. 1843, S. 241, 249 ff.

Bringt in merkwürdig polemischem Rahmen und in nicht ganz klarem Zusammenhang den Lebenslauf.

VIII. (°Wu.) **Maleno, Dr:** „Chr. R. v. Gl.“. — Allgem. Wien. M. Z. 1846, Nr. 2.

IX. **Greger, J. Bapt.: Nachrichten über Chr. v. Gl. bei der Enthüllung seines Monuments in München“.** — (J. Deschler.) 1848, 15. S.

Besprechung s. S. 9.
Abgedruckt ist darin auch G.'s „Iphigenie“ von dem Sohne des Verfassers (s. S. 111, V).

X. (°Wu.) **Levitschnigg, v.:** „Ritter G.“. — Pester Sonntagsblatt. 1855, Nr. 25—28: „Biographische Skizze“.

XI. **Neumann, W.:** „Chr. W. Gl.“ — Die Komponisten der neueren Zeit. Heft 35 (E. Belde) 1855, 73 S.

Ist nicht viel mehr als ein ausführlicher Auszug aus Schmid. Die selbständigen Stellen sind meist anfechtbar; besonders angestrichen zu werden verdient die folgende: „.... die Intrigue gegen die „Alc.“ gelang, da der matte, schleppende Gang der Handlung im Stück ihr beim Publikum zu Hilfe kam“.

XII. — — **(Pfarrer Stierlin, F.):** „Chr. W. Gl.“ — 53. Neujahrsstück der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. 1865, 28. S. mit einem Bildnis.

Die Hauptgrundlage ist Marx; die Darstellung ist gut, aber nicht systematisch; Einzelheiten unzuverlässig.

XIII. — —: „Chr. W. v. Gl.“ mit Porträt — Die Tonhalle. (Dr. O. Paul.) Lpzg., 2. 1869, S. 325 f.

Kurze, aber verständnisvolle Darstellung.

XIV. **Neumann, Dr. Emil:** „Chr. W. R. Gl.". — „Deutsche Tondichter von S. Bach bis auf die Gegenwart." Vorträge, Berlin 1879, 4. Aufl., S. 99—128.

Ist ein sehr populär verfaßter, für Damen berechneter Vortrag, der wegen verschiedener Ungenauigkeiten zu tadeln ist.

XV. **La Mara:** „Chr. W. v. Gl." — „Musikalische Studienköpfe". Lpzg. 1880. 4. Bd., S. 187—254. Abgedruckt: Mus. Zentralbl. (Rob. Seitz). Lpzg. 1888, S. 35, 49, 61, 77, 89, 101, 113, 125, 137 ff.

Die Biographie fußt auf gründlicher Kenntnis der Literatur und ist durch eine höchst angenehme Darstellungskunst und großes Verständnis für Gl. sehr lesenswert.

XVI. **Nohl, Ludw.:** „Gl." — Neue Zschr. f. M. Bd. 76. 1880, S. 545 f., Bd. 77, 1881, S. 1, 13, 26, 37 ff.

Eine kleine Biographie mit besonderer Würdigung der Vorgeschichte der Oper, des Kampfes mit den Piccinisten in Paris und einer besonderen Besprechung von G.'s Bedeutung am Schlusse; auch ist mehrfach der Zusammenhang mit dem Werk von Bayreuth angedeutet. Ist wenig originell und etwas langweilig.

XVII. **Reiser, Aug.:** „Chr. W. R. v. Gl." — N. M. Z. 1882, Nr. 11, 12. Kurz, doch gut.

XVIII. **Raabe, Prof. M.:** „Chr. W. R. v. Gl." — D. M. Z. 1887, S. 447, 457, 467 ff.

„Ein Gedenkblatt zu seinem hundertjährigen Todestage". Ist eine schwungvoll und begeistert geschriebene Darstellung seines Lebens.

XIX. **Schrader, Bruno:** „Chr. W. v. Gl." — „Urania", Beiblatt zum „Orgelfreund". 1888, S. 17 ff.

Populäre aber originelle Darstellung des Lebens und der Bedeutung G.s, der als Nachfolger Lullys und Vorläufer R. W.s schematisch zu verstehen sei.

XX. **Gerhard, Claire:** „Chr. R. v. Gl." — Der Chorgesang. Lpzg. 1888, S. 104, 124 ff.

Eine gute Lebensbeschreibung, die wegen ihres schönen Stils für populäre Zwecke, besonders jüngere Interessenten sehr zu empfehlen ist.

XXI. (°Bibl.) **Zenger, M.:** „Gl. sein Leben und Schaffen." — Beilage zur Allgem. Ztg. München, 21., 22., 24.—26., 28., 29. VIII. 1896.

XXII. (°I. M. G.) **Heidsieck, A.:** „Chr. v. Gl." — Deutsche Militärmusiker-Ztg., Berlin (A. Parrhysius), 23. Jg., 1901, Nr. 41.

XXIII. (°) **Nordau, Max:** „Der Revolutionär Gl.“ — Neue Freie Presse. Wien, 8. I. 1908.

XXIV. (°Bibl.) **Clöter, H.:** „Ritter v. Gl.“ — Neue Freie Presse. Wien, 26. VI. 1912.

XXV. **Haaß, C.:** „Chr. W. Gl.“ — „Deutsche Musiker-Ztg., Berlin 1912, S. 827 f.

Eine hübsch geschriebene Biographie, die sich allerdings mehr durch ausschmückende Phantasie, als durch wissenschaftliche Genauigkeit auszeichnet.

III. Biographische Einzelheiten und Briefe.

1. Verschiedenes.

I. **(Rochlitz):** „G.s letzte Pläne und Arbeiten." — Allgem. mus. Ztg. 11. Bd. 1809. S. 385 ff.

Im Anschluß an Gerber werden einzelne zweifelhafte Stellen in dessen Artikel erörtert; die Komposition eines „Stabat Mater", der Gellert-Lieder u. a. Weiterhin bedauert R., daß die herrliche „Hermannschlacht" nicht zu Papier gebracht wurde, und bemerkt, daß Salieri noch näheres über diese Angelegenheit wissen müsse.

Hierzu:

Ia. **Salieri, A.:** „Erklärung auf Rochlitz' Aufsatz usw." Allgem. mus. Ztg. 12. Bd. 1810. S. 196 ff.

S. reagiert auf die obige Anregung etwas dürftig; er bestätigt im allgemeinen Rochlitz' Vermutungen, nur nicht bezgl. der Klopstock-Oden, an deren Niederschrift ersterer gezweifelt hatte. Er erzählt von G.s letzten Tagen und glaubt nicht, daß noch viel Unbekanntes aufzufinden sei.

II. (°Wu.) — —: „Gl. und Vestris." — „Der Gesellschafter" (herausg. von Gubitz) 1823 Nr. 120. S. 574.

Ueber dasselbe Thema:

IIa. (°) **Maehly, J.:** „Ritter Gl. und der Tänzer Vestris." Deutsche Zschr. (Ernst Wachler) 2. Jg. 1860. S. 428.

III. **Fuchs, Aloys:** „Chr. R. v. Gl.s Geburts- und Sterbejahr." Allgem. Wien. M. Z. 1841. S. 610 f.

Dieser und der folgende Artikel enthalten die wichtigste Vorarbeit vor Schmid zur Festlegung der richtigen Lebensdaten unseres Meisters, auf die sich dieser auch vor allem stützt.

Dazu gehören folgende Notizen von Fuchs: Allgem. Mw. Ztg. 1832 Nr. 45, Wien, musikal. Anz. 1836 Nr. 18, und sonstige kleinere Artikel. (Vergleiche z. B. S. 113 Xa.)

IV. **Fuchs, Aloys:** „Letzter Beitrag zu den Verhandlungen über G.s Geburtsjahr." Allgem. Wien. M. Z. 1844. S. 165 f.

Teilt die Auffindung eines amtlichen französischen Lebenszeugnisses mit.

V. — —: „Anstellungsdekret u. Testament Chr. R. v. G.s." — „Sonntagsblätter" 1846. S. 673 f.

Einfacher Abdruck; das Dekret ist vom 18. August 1774 Wien.

VI. **O. Lr.:** „Eine Aeußerung Gl.s." — Echo 1858. S. 9 f.

Ueber das Pariser Theaterpublikum aus Noverres: „Lettres sur la danse, Petersbourg 1804."

VII. — —: „Gl. in Paris." — Südd. M. Z. 1861. S. 201 f.

Ueber verschiedene Versuche Gl.s, nach Paris zu kommen und besonders über die Beziehungen zu Favart. Größtenteils schon aus Schmid bekannt.

VIII. **Rudhart, F. M.: „Gl. in Paris."** — Nach einem bisher unedierten Manuskripte." München 1864 (Central-Schulbücher-Verlag) 20. S. [1])

Teilt Biographisches über G.s Ankunft in Paris und die ersten Aufführungen der „Iph. Aul." mit. Quellen sind die Memoiren des Christian von Mannlich[2]), die jedoch nicht ganz glaubwürdig zu sein scheinen.

IX. **F. P. (F. Pohl):** „ Gl.s Aufenthalt in London." — Lpzg. Allgem. (S. Bagge) 2. Bd. 1867. S. 93 ff.

Ist eine gute Zusammenstellung alles dessen, was in dieser Frage bekannt ist, besonders aus den Berichten Burneys; aber auch weniger bekannte Mitteilungen über ein gemeinschaftliches Konzert von Händel und Gl., überhaupt über die Beziehungen zwischen den beiden Meistern u. a. m. verleihen dem Artikel viel Interesse.

X. **Molitor, L.:** „Gl. an einem kleinen deutschen Fürstenhofe." — N. M. Z. 1888. S. 167 f.

Geht auch auf die Memoiren des Christian v. Mannlich zurück. Daraus geht hervor, daß Gl. im Sommer 1774 in Zweibrücken weilte. Aus der Zeit dieses Aufenthaltes an dem Hofe wird u. a. eine nette Anekdote über die Schachleidenschaft G.s und über ein Jagdabenteuer erzählt. Ist biographisch wertvoll.

---

[1]) s. auch S. 103.

[2]) Diese Lebensbeschreibungen sind selbständig erschienen unter dem Titel Joh. Chr. Mannlichs Lebenserinnerungen „Ein deutscher Maler und Hofmann". Bearbeitung von Eugen Stollreither, Berlin (E. S. Mittler & Sohn).

XI. **Oswald, I.:** „Christian IV., Herzog von Zweibrücken und Gl." — „Das Bayerland." München 1899. S. 155, 164, 174 ff.

Das Material sind ebenfalls die Memoiren des Christian v. Mannlich. Der Artikel ist wegen einer ungeheueren Verzeichnung des persönlichen und künstlerischen Charakters G.s, zu dem anscheinend auch die Ausführungen König Ludwigs I. in „Walhalls Genossen" beigetragen haben, zu tadeln. Besonders hervorgehoben muß auch werden, daß trotz den leidenschaftlichen eingehendsten Berichtigungen aller späteren Gl.-Forscher noch im Jahre 1899 Neustadt a. d. Waldnaab als G.s Geburtsort angegeben wird.

2. Beziehungen zu bekannten Persönlichkeiten.

a) Allgemeines.

I. **Erbach, L.:** „G.'s Beziehungen zu deutschen Dichtern seiner Zeit und deren Urteil über ihn." — N. M. Z. 1887. S. 243, 259.

Enthält Stellen aus Briefen an Klopstock und von Wieland (Weimar, 13. Juli 1776), Urteile von Wieland und Herder.

II. **Gerhard, Cl.:** „Gl. und die Dichter und Schriftsteller seiner Zeit." — Daheim, Wochenschrift, Lpzg. 38. Jg. 1901. Nr. 2, 5, 8.

Zitiert ebenfalls Bekanntes von Klopstock, Wieland und Herder, aber auch Aussprüche Schillers, Burneys, Voltaires, Rousseaus.

III. **Stein, R. G.:** „Gl. im kritischen Lichte der Zeitgenossen." — A. D. M. Z. 1907. S. 705 ff.

Aussprüche von Händel, Burney u. a.

IV. — — (°I. M. G.): „Chr. W. Gl. und der Weimarer Kreis." — Kartell-Ztg. des Sondershauser Verbandes deutscher Studentengesangvereine, Hannover, 29. Jg. 1912. S. 13.

b) Rousseau.

V. — —: „Etwas über den Ritter Gl." — Aus dem Journal de Paris 1788, Nr. 231, frei übersetzt Mus. Realztg. (Bossler) 1788. S. 137, 148, 153 ff.

Der Artikel ist gewissermaßen Nekrolog; es sind die Erinnerungen des Herrn Corancey (Pseudonym Bernardin de St. Pierre) an Gl. und dessen Verkehr mit Rousseau, die er bei der Nachricht von dessen Tod veröffentlicht. Die Mitteilungen sind von allen späteren Gl.-Schriftstellern oft benutzt worden, doch sind die Ansichten über die Echtheit einiger angeblicher Aussprüche G.s geteilt.

VI. **Orion:** „Gl. und Rousseau." — Allgem. Mus.-Ztg. 14. Bd. 1812. S. 631 ff.

Ist ungefähr das Gleiche wie oben, nur in freierer und besserer Uebersetzung. Interessant ist auch noch eine Bemerkung über Reichardt und das Andante am Anfange der Ouverture zu „Iph. Aul."[3])

c) Piccini:

Riehl, Prof.: „Gl. und Piccini" — s. S. 86, III.

VII. **(Ménau, Léon:)** „Gl. und Piccini." — Südd. M. Z. 1866. S. 93, 97, 101 ff.

Freie Uebersetzung aus „Le Ménestrel". In der Gegenüberstellung der beiden Musiker ist G.s Charakter etwas zu unfreundlich gezeichnet. Neues an Auffassung oder Tatsachen liegt nicht vor. Der biographische Teil folgt Schmid.

VIII. (°I. M. G.) **Wallaschek, R.:** „Piccini, ein Rivale G.s." — „Zeit", Wien, 9. Jg. 1899, Nr. 293.

d) Marie Antoinette:

IX. **von Winterfeld, A.:** „Eine gekrönte Förderin G.scher Musik." — N. M. Z. 1906. S. 107 f.

Die Bedeutung der Protektion Marie Antoinettes wird an Hand verschiedener Fälle gezeigt.

e) Calsabigi

X. **Welti, H.:** „Gl. und Calsabigi." Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1891. S. 26 ff.

Der Verfasser sucht in einer eingehenden Untersuchung über den künstlerischen Lebensweg G.s nachzuweisen, daß dem Dichter ein großer Anteil an den Reformideen, wahrscheinlich auch die erste Anregung zuzuschreiben sei. Durch große Wissenschaftlichkeit und Benutzung zahlreicher wenig bekannter Quellen wirkt der Aufsatz recht überzeugend.

f) Klopstock:

XI. — —: „Gl. und Klopstock." — Allgem. Mus.-Ztg. Neue F. 1864. S. 11.

Bericht eines Hofmannes über das Zusammentreffen der beiden Männer in Karlsruhe (aus D. F. Strauß Kl. Schr. S. 42 ff.).

[3]) Vergl. S. 45.

XII. **Funk, H.:** „G.s zweimaliges Zusammentreffen mit Klopstock am Hofe Karl Friedrichs v. Baden 1774 und 1775." — „Euphorion", Zeitschr. f. Literaturgesch. (A. Sauer) Bamberg. 1. Bd. 1894. S. 790 ff.

Stellt verschiedene Unklarheiten und Irrtümer über diese Frage, die sogar zu einer kleinen öffentlichen Diskussion geführt haben, richtig. Danach fanden zwei Zusammenkünfte in Rastatt und Karlsruhe statt, jedoch keine in Straßburg. — Ist für die Biographie von Bedeutung.

XIII. (°I. M. G.) **Gebeschuss:** „Gl. und Klopstock." — Allgem. mus. Rundschau, Berlin. 1901. Nr. *21—22.*

XIV. **Kohut, Dr. Ad.:** „Klopstock und Gl. — Ein Gedenkblatt zum 100jährigen Todestage des Dichters." — N. M. Z. 1903. S. 130, 140 ff.

Verarbeitet besonders die bekannten Briefe ziemlich vollständig und gut.

g) Wieland:

XV. **Kohut, Dr. A.:** „Wieland und Gl." — N. M. Z. 1913. S. 32 ff.

Der Verfasser verwertet die bekannten Aufsätze aus dem „Deutscher Merkur" (s. S. 101,I und 110,I), sowie einen Brief W.s, um dessen Begeisterung für Gl. zu zeigen. Ein grobes Versehen ist es, Laharpe als „einen der beredtsten Führer der Pariser Gluckisten" zu bezeichnen.

h) Lavater:

XIV. **Schn.:** „Gl. und Lavater." — N. M. Z. 1885. S. 154 ff. (Steht auch „Euterpe" 1842. S. 187 ff.)

Eine gern erzählte Anekdote über ein merkwürdiges Zusammentreffen beider.

i) Urteile über Gl.:

XVII. (°) — —: „E. T. A. Hoffmann über Gl." — Südd. Monatshefte 1908, Heft 1.

(Berlioz): „Berlioz über Gl.s System" — s. S. 84, XVII.

XVIII. **Kapp, J.:** „Berlioz über Gl., Beethoven, Weber." — N. M. Z. 33. Jg. 1913. S. 21.

Uebersetzung dreier kleinerer Essais B.s aus der „Gazette musicale". Der Artikel über Gl. handelt im Plauderstil über dessen Charakter und das Verhältnis zu seinen Sängern.

XIX. **Glasenapp, K. Fr.:** „R. W. über Gl.s Reformbestrebungen." — Bayreuther Blätter 1887. S. 341 ff.

Der Artikel ist selbstverständlich dem in der Wagner-Enzyklopädie (s. S. 66, IX) sehr verwandt.

3. Selbständig veröffentlichte Briefe und Literatur darüber.

I. **Nohl, Ludw.:** „Musiker-Briefe." — Lpzg. (Duncker und Humblot) l. Chr. R. v. Gl. S. 1—57. 2. Aufl. 1873.

Inhalt:

1. Widmungsschreiben an den Herzog von Toskana (Vorrede zu „Alc.").
2. An den Herzog von Braganza (Vorrede zu „Par.").
3. An den Redakteur des Mercure de France.[4])
4. An den Padre Martini (Schmid. S. 474).
5. An Ludwig XVI. von Frankreich (Widmung der „Iph. Aul.").
6. An Marie Antoinette (Vorrede zum französischen „Orph.").
7. An Klopstock (Schmid. S. 239).
8. An Bailly du Roullet (Siegmeyer, S. 33).
9. Réponse de M. le chevalier Gl. à un écrit que le sieur Framery a fait paraitre dans le Mercure de France du mois de sept. 1776.
10. An M. de la Harpe.
11. An M. I. B. Suard.
12. An die Pariser Musikfreunde (Siegmeyer. S. 330).
13. An Marie Antoinette (Widmung der „Iph. Taur.").
14. An Heribert v. Dalberg (Paris, 8. Juni 1779).
15. An M. Gersin (Vienne, 30. Nov. 1779).
16. An M. Gersin (Vienne, 30. Jan. 1780).
17. G.s Testament (Schmid. S. 473).

II. (°Wu) — —: „Gl. an Herrn R." — „Der Gesellschafter" (herausgegeben von Gubitz) 1822. S. 782.

„Vertraulicher Brief mit Bemerkungen über Marmontel, Hebert und die Opern „Alc.", „Arm.", „Orph." ".

III. (°Wu) — —: „Brief G.s an Klopstock." — „Der Freimütige", Berlin. Unterhaltungsbl. 1828. S. 770. (Steht auch im Hamburger „Freischütz" 1828. S. 742.)

„Ist von Wien, 10. Mai 1780."

IV. (°Wu) — —: „Briefe von Ritter Gl." — Berliner Figaro 1837 Nr. 85. Dieselben Briefe wieder gedruckt: Frankfurter Konversationsbl. 1856 Nr. 280—282; Abendbl. z. Neuen Münchner Ztg. 1856 Nr. 280, 282, 283; Brünner Ztg. 1856 Nr. 285—287.

Zwei Briefe: 1. An einen Unbekannten über die Bedingungen für die Aufführung seiner Opern in Paris, Bemerkungen über „Alc." und „Orph.". 2. An den Redakteur des Mercure de France. (Bei Nohl Nr. 3)

[4]) Vergl. S. 114, I.

V. (°Wu) **Pichler, Karol.:** „Briefe einiger österreichischer ausgezeichneter Männer." — Sonntagsbl. 1842 Nr. 12.

Einer der Briefe wird Gl. zugeschrieben.

Darauf bezieht sich:

Va. **Schmid, Ant.:** „Ueber einen vorgeblich autographen Brief des berühmten Tonsetzers Chr. R. v. Gl." — Allgem. Wien. Mus.-Ztg. 1842. S. 161 ff.

Hier wird nachgewiesen, daß der Brief nicht von Gl. sein könne, vor allem, weil er das Datum des 20. Juni 1798 trägt.

VI. (°Wu) — —: „Ein Brief von Gl." — Lemberger Lesebl. (Dr. M. Rappaport) 1843. S. 1117.

„An Klopstock. Wien, 24. Juni 1775". (Bei Nohl Nr. 7).

VII. — —: „2 Briefe von Gl." — Südd. M. Z. 1854. S. 174.

1. Paris, 8. Juni 1779. An Freiherrn von Dalberg wegen Komposition einer Oper „Cora". (Bei Nohl Nr. 14.) 2. Vienne, 19. Janv. 1780. An denselben in gleicher Angelegenheit.

VIII. — —: „Ein Brief vom Ritter Gl." — Echo 1854. S. 237 u. Südd. M. Z. 1854. S. 145 f. Steht auch: „Der Gesellschafter" (Gubitz) 1822. Nr. 165.

Abdruck der Zueignungsschrift in deutscher Uebersetzung. (Bei Nohl Nr. 2.)

IX. — —: „3 Briefe G.s an Klopstock." — Lpzg. Allgem. (S. Bagge) 1868. S. 387.

3 Briefe, die Nohl nicht erwähnt.
Vom 1. wird nur gesagt, daß er von Clodius veröffentlicht wurde. Der 2. ist von Wien, 14. Aug. 1773. (Steht auch im Echo 1867. S. 171 f.)
3. Paris, 10. Mai 1776.
2. und 3. sind aus Lappenburg: Briefe von und an Klopstock.

X. **Bischoff, Dr. F.:** „Ein Brief Klopstocks an Gl." — N. M. Z. 1910. S. 357 f.

Erstmaliger Abdruck eines Briefes aus Hamburg, 16. März 1778 und Mitteilung eines unbekannten Gl.-Bildnisses.

XI. (°Bibl.) — —: „Chr. Gl. — Unveröffentlichte Briefe." — Neue Freie Presse 7. VI. 1911.

*

Beachte auch die Seite 96, XVI. und 106, VIII. erwähnten Briefe.

IV. Ueber die Glucksche Musik im allgemeinen und Vergleiche mit anderen Komponisten.

1. Allgemeine Betrachtungen.

I. **Riedel, Friedrich, Justus: „Ueber die Musik des Ritters Chr. v. Gl.** — Verschiedene Schriften gesammelt und herausgegeben." — Wien (J. Th. Edl. v. Trattnern) 1775. 96 S.

1. Vorbericht: XVI S.[1])

Eine biographische Skizze. Besprechung s. S. 7 f.

I. Brief des Herrn von ** (Abbé Arnaud) an die Gräfin von ** über die neue Oper. S. 1—26.[2])

Hebt verschiedene Vorzüge der „Iph. Aulis" an die anonyme Dame sehr gut hervor; doch will das keine wissenschaftliche Erläuterung sein, als die es Forkel (s. unten) angreift, sondern nur Mitteilung des begeisterten Eindrucks dieser Oper auf einen musikalischen Laien.

II. Brief an die Frau v. ** über die Oper „Iph. Aul." Paris, 26. April 1774. S. 27—53.

Der Verfasser ist halb Gegner von Gl. aus nationalen Gründen und wegen des zu eintönigen Rezitativs. Andererseits erkennt er die Vorzüge der Oper an und glaubt, daß Gl. zu Höchstem auserkoren sei, wenn er die angeführten Fehler vermeiden könne. Dazu eine Anmerkung des Uebersetzers Seite 54 f.

III. Gespräch zwischen Lully, Rameau und Orpheus in den elysäischen Feldern von Herrn M. **. S. 62—89.[3]) Vorbericht des Verfassers S. 56 ff. (über die Absicht der Schrift.)

Das Gespräch selbst ist nicht sehr geistreich, hat etwas witzigen, belletristischen Stil und sucht den Beweis zu führen, daß Gl. viel bedeutender sei als Lully und Rameau.

---

[1]) s. auch S. 69.
[2]) s. auch S. 101.
[3]) s. auch S. 110.

IV. Auszug aus dem enzyklopädischen Journale, Mai 1774. S. 507 ff.

Unbedeutend, aber sehr enthusiastisch.

Eine sehr ausführliche Besprechung hierzu gibt:

I.a **Forkel, Joh. Nicol.:** „Ueber die Musik des Ritters Chr. v. Gl. usw." — Musikal.-krit. Bibliothek (Forkel) Gotha, I. Bd. 1778. S. 53—174.

Diese Abhandlung vor allem hat F. den Ruf des schärfsten, aber auch bedeutendsten Gegners Gl.s eingetragen. Die Kampfesweise des Göttinger Gelehrten läßt sich kurz folgendermaßen charakterisieren:

Zunächst wird die theoretische Frage behandelt, wobei F. die italienische Oper mit großer Feinheit verteidigt, unter Zugrundlegung geistreicher Untersuchungen über die musikalische Form. Das Zuviel der Italiener sei ebenso zu verurteilen wie das andere Extrem, das Zuwenig G.s.

Während man ihm in diesem Teil nicht immer widersprechen kann, ist die Analyse der „Iph. Aul." völlig undiskutierbar. F. fehlt die unerläßliche Voraussetzung, das Verständnis für das neue Prinzip dramatischer Komposition, das Gl. befolgte. Sein Urteil ist daher falsch. Sehr naheliegend ist — wie so manche Parallele zwischen Gl. und R. Wagner — der Vergleich F.s mit Hanslick.

Hierzu 4 Beilagen:

1. „Aus der allgem. deutschen Bibliothek" (10 Bd. 2. Stck. S. 29) S. 174 ff.[4])

   Polemik gegen Sonnenfelds „Briefe über die Wiener Schaubühne".

2. **Bm.:** „Alc." usw.[5])
3. **Ka.:** „Par."[6])
4. **Laharpe:** „Schreiben aus Paris über das Gl.sche Singspiel „Iph. Aul."[7])

II. **Reichardt, Fr.:** „Misero e che faro." — Musik-Kunstmagazin 2. Bd. 1791 S. 42, 46 ff.[8])

Abdruck dieser Arie aus „Alc." mit Besprechung derselben und der G.schen Musik im allgemeinen. Obwohl öfters zitiert, sind diese Auslassungen nicht bedeutend.

III. **Cordes:** „Ritter Gl." — Musik. Korrespondenz 1792. S. 4 u. 9.

Spricht sehr enthusiastisch über die Musik seiner Hauptwerke.

---

[4]) s. auch S. 98.
[5]) s. S. 98, I.
[6]) s. S. 100k, I.
[7]) s. S. 101l, I.
[8]) s. auch S. 98.

IV. **(K. Spazier?): „Etwas über Gl.sche Musik und die Oper „Iph. Taur." auf dem Berlinischen Nationaltheater."** — Berlin (C. R. Hummel) 1795. 46. S.

Im 1. Teil spricht der Verfasser allgemein über Gl.sche Musik und die Stellungnahme zu ihr; er sucht dabei möglichst den Mittelweg einzuschlagen, indem er der Anerkennung der Vorzüge eine (sehr zum Widerspruch reizende) Aufzählung der Fehler gegenüberstellt.

Der 2. Teil enthält eine rühmende Kritik einer Aufführung der „Iph. Taur." in Berlin und des Stückes selbst. Das Ganze ist weder sehr originell, noch bedeutend.

IVa. Ein Auszug daraus ist:

— —: „Mitteilungen aus dem Tagebuch eines Tonkünstlers." — Allgem. Musik. Ztg. 1813. S. 569 ff. daraus wieder abgedruckt; Wien. Allgem. Musik. Ztg.

V. **Bührlen, F. L.:** „Brief-Fragmente." — Allgem. Musik. Ztg. 1822. S. 166 ff.

Kurze Auslassung einer enthusiastischen, aber konservativen Frau über G.sche Musik.

Reichardt: „Etwas über Gl. und seine „Arm."" (s. S. 103m, I.)

VI. **Siegmeyer, I. G.: „Ueber den Ritter Gl. und seine Werke. — Briefe von ihm und anderen Männern s. Zt. Eine historisch-kritische Beurteilung seiner Opernmusik. Aus dem Französischen übersetzt."** — Berlin 1823. 2. Aufl. 1837. 384 S.

Das Buch ist eine Uebersetzung der bekannten **„Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par M. le Chevalier de Gl."**, herausgegeben von Leblond (Siegm. gibt irrtümlicherweise Abbé Arnaud als Autor an).

Der Inhalt des Werkes besteht aus 97 verschiedenen Schriften, Briefen und Gedichten, die fast alle dem Streite der Gl.isten und Piccinisten entstammen, ferner 2 Vorreden und einer kurzen Biographie. Auf eine nähere Besprechung des Inhaltes der einzelnen Stücke, sowie auf eine Auseinandersetzung des Verhältnisses von Original zu Uebersetzung können wir hier nicht näher eingehen, doch kann hier auf Schmid (S. 494—500) verwiesen werden, der mit großer Ausführlichkeit über das Werk handelt.

Ueber den Wert der Uebersetzung siehe folgende Kritik:

VIa. **Rochlitz:** „Ueber den Ritter Gl. usw." — Allgem. Musik. Ztg. S. 343 ff.

Kritisiert sowohl das Original, an dem er besonders den biographischen Teil für schwach hält, als die Arbeit Siegmeyers, gegen die er verschiedene philologische Bedenken hat.

VII. — —: „Gl. und seine Werke" — „Minerva". Beibl. z. Allgem. Musik. Anzeiger (Fr. Stöppel) Frankfurt a. M. 1826, Nr. 11—14, S. 81, 89, 97, 105 ff.; wieder abgedruckt unter dem Titel „Gl.s Tonschöpfungen. — Fragment aus der Mappe des Verstorbenen." — Allgem. Musik. Anzeiger (Castelli) Wien 1840. S. 77, 81, 86, 97, 101, 105 ff.

Die Bedeutung G.s liegt nach der Ansicht des Verfassers in 10 verschiedenen Vorzügen; dieselben werden einzeln nicht ohne Verständnis an Hand der Hauptopern demonstriert.

VIII. **Anton, I. D.:** „Gl. als Reformator." — „Der Minnesänger." — Musik. Unterhaltungsbl. (Schott) Mainz 1834 Nr. 9.

Kurz und unwichtig.

IX. **Rellstab, L.:** „Gl." — Iris im Gebiete der Tonkunst, Berlin 1837, Nr. 36—44. S. 141, 145, 149, 153, 157, 161, 165, 169, 173 ff.

Der ausführliche Aufsatz ist sehr gut und voll Begeisterung geschrieben. Viel Platz nimmt die Polemik gegen das teilweise übersetzte „Essai sur les révolutions de la musique en France" ein.

X. **Bamberg, F.:** „Gl. und die antike Classik." — Wien. Zeitschr. (Witthauer) 1842. S. 1573, 1581, 1589 ff.

Eine begeisterte Hymne auf Gl., dessen exzeptionelle Stellung besonders durch die Verwandtschaft mit den Prinzipien des griechischen Dramas erklärt wird (Vergl. hierzu unten XVIII).

— —: „Ueber Gl. und seine Oper „Alc." (s. S. 98, III.)

XI. **Reyher:** „Gl. als Reformator der Oper." — „Euterpe". 1849. S. 55 ff.

Wertlos.

(°Wu) — —: „Erinnerungen an Gl. und seine Iph." s. S. 105, IV.

XII. — —: „Gl. und sein Einfluß auf die Oper." — Südd. M. Z. 1852. S. 21.

Unwichtig. Urteil ähnlich wie R. W. „Oper und Drama".

XIII. **A. K.:** „Chr. v. Gl." — Echo 1854, S. 28 f.

Kurze Würdigung aus Anlaß einer „Orph."-Aufführung.

XIV. — —: „Chr. R. v. Gl." Fliegende Blätter f. M. Lpzg. 1855, S. 195—213.

Ein paar geistreiche Bemerkungen (z. B. die 1. Muse G.s war die Psychologie) und die richtige Betonung der Verwandtschaft G.s mit dem gerade aktuellen R. W. sind anzuerkennen, das übrige ist etwas langweilig und nicht einwandfrei.

XV. (°Wu) — —: „Zur Charakteristik G.s" — Ostd. Athenäum Beibl. der neuen Oderztg. 1. Jg. Nr. 1.

„Züge, Impromptus, Episoden aus seinem Leben."

XVI. **Gumprecht, O.:** „Die G. sche Oper im Verhältnis zur Gegenwart." — Deutsche M. Z. (S. Bagge), Wien, 1860, S. 201 ff., und S. 313, 324 ff.

Polemisiert unt. a. wenig zutreffend über Gl. und empfiehlt eine Rückkehr auf dessen Standpunkt.

XVII. — —: „Hektor Berlioz über G.'s System." — Niederrhein. M. Z. 1863, S. 349 ff.

Der Artikel ist von Berlioz selbst geschrieben, und zwar ist er dem Aufsatz über die „Alc." entnommen (s. S. 99, IX). Er enthält eine Anzahl verschiedener Einwände gegen Gl.s Prinzipien.

XVIII. **Rode, Theod.:** „Chr. R. v. Gl. und seine Beziehung zur antiken Classik" — Bocksche M. Z. 1863 S. 65 f. (Vergl. oben X.)

Ist nichts als ein begeisterter Lobgesang ohne besondere Begründung.

XIX. — —: „Chr. W. v. Gl." — Signale 1874 S. 289.

Stellt eine Parallele zwischen Gl. und Winckelmann, dem großen Archäologen her, einem Buche von Moritz Carriere[9]) folgend.

XX. **Guckeisen, Dr. Aug.:** „G.s Reform der dramatischen Musik" — N. M. Z. 1887 S. 246 f.

Kurz. Vergleich mit R. W.

XXI. **Heil, Alfr.: „Führer durch G.s Hauptwerke"** — Lpzg. (Zangenberg & Himly 1889. 62. S.

Im Gegensatz zur untenfolgenden Kritik halte ich das Büchlein für eine ganz gute, wenn auch etwas an der Oberfläche bleibende Einführung in das Verständnis Gl.scher Werke. Näher besprochen werden: „Orph.", „Alc.", „Par" und die beiden „Iphigenien".

Kritik:

XXIa. — —: „A. Heil usw." — Bocksche M. Z. 1889. S. 110.

„Unbedeutendes Sammelsurium ohne neue Gedanken".

[9]) „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit", Lpzg. Brockhaus 1874.

XXII. **Neitzel, O.:** „Gl." — Führer durch die Oper, Lpzg. 1890. S. 1—83.

Besprochen werden: „Orph.",[10]) „Arm."[11]) „Iph. Aul.",[12]) und „Iph. Taur."[13])

Die Ausführungen sind sehr interessant; sie verfolgen den Plan von Regieanweisungen für die praktische Aufführung mit Angabe der nötigen Striche und Aenderungen. Im einzelnen können jedoch diese Anregungen nicht ohne Widerspruch bleiben. Bemerkenswert ist auch der Vorschlag, Gl.-Abende zu veranstalten, an denen gleichzeitig 2 (allerdings gekürzte) Opern aufzuführen seien.

XXIII. **Bulthaupt, Heinr.:** „Dramaturgie der Oper", 2. Autl. Lpzg. 1902 1. Bd., S. 1—84.

Nach einer historischen Einleitung von 20 S. folgt die Besprechung der G.schen Erscheinung nach dramaturgischen Gesichtspunkten. Der Versuch wäre an und für sich sehr interessant und wertvoll, wenn es der Verfasser hätte unterlassen können, ähnlich wie Neitzel, (s. o.) die Musik des 18. Jahrhunderts in die Betrachtungsweise der nachwagnerischen Aesthetik einzuzwängen. Die Urteile sind aus diesem Grund meist außerordentlich flach und fordern entschiedenen Widerspruch aller Gl.-Freunde (was übrigens bei der Eigenart des Bulthauptschen Empfindens fast von der gesamten Materie der 2 Bde. zu sagen ist).

XXIV. **Nagel, Dr. W.:** „Die Entwickelung der Oper von den Anfängen bis Gl." — „VII. Die Reaktion gegen den italienischen Stil". — „Musik". 8. Bd. 1903. S. 356 f.

Beschäftigt sich nur kurz mit G.s Wirken.

XXV. **v. Strantz, Ferd.:** „Chr. W. R. v. Gl. — Opernführer Berlin 1907. S. 155 ff.

Kurze Inhaltsangabe von „Arm."[14]) „Iph. Aul."[15]) „Iph. Taur."[16]) und „Orph."[17]).

XXVI. **Klob, Karl Maria: „Die Oper v. Gl. bis R. W.".** Ulm (H. Kerber) 1913. 392 S.

Nur eine kleine Stelle (1. Kapitel S. 39—60) handelt über Gl., und die leider in dem so beliebten geringschätzigen Tone wie: „Uns Menschen des 20. Jahrhunderts erscheint Gl. in vielfacher Beziehung als veraltet". Interessant ist folgende Notiz, die wir hier zum ersten Male fanden: „Gl. hatte schon in Wien (vor dem Unterricht bei Sammartini) das Studium des Fuxschen Gradus ad Parnassum' auf eigene Faust betrieben."[18])

---

[10]) s. auch S. 95.
[11]) s. auch S. 104.
[12]) s. auch S. 103.
[13]) s. auch S. 106.
[14]) s. auch S. 104.
[15]) s. auch S. 103.
[16]) s. auch S. 106.
[17]) s. auch S. 96.
[18]) Vergl. S. 24.

XXVII. **Nohl, Dr. L.:** „G.s Opern-Reform", Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung", Berlin 1881, Nr. 35 u. 36.

Legt die Bedeutung G.s im Rahmen der gesamten Operngeschichte dar; der Aufsatz ist recht wenig originell und ziemlich langweilig, doch ist ungefähr alles auf das Thema Bezügliche zusammengewürfelt.

XXVIII. (°) **Arend, Dr. M.:** „Der Stil G.s". — Musikal. Rundschau München, Aug. 2. Heft u. Sept. 1. Heft 1906.

2. Vergleiche mit anderen Komponisten.

a) Lully:

I. **Reichardt, Fr.:** „Gl. und Lully" Musikal.-Kunstmagazin. Berlin 1782. 1. Bd. S. 88 ff.[19])

Abdruck der beiden Kompositionen einer Stelle aus „Alc." von G. und L. mit vergleichender Besprechung.

b) Piccini:

II. — —: „Frage: Wie verhalten sich die großen Opernschreiber Gl. und Piccini zu einander?" Betrachtungen der Mannheimer Tonschule (Abt. Vogler) 1780 S. 161 ff.

Antwort: G. dramatisiert die Singstimmen, P. macht die Schauspieler zu Sängern.

III. **Riehl, W. H.:** „Gl. und Piccini". — Korrespondent v. u f. Deutschland, Nürnberg, 1857 Nr. 56 u. 58, S. 221, 229 ff.[20])

Aus einem Vortrag in München. Zu dem Vergleich ist nichts besonderes zu bemerken; dagegen findet sich ein sehr auffälliger biographischer Schnitzer: R. läßt G. nach der Komposition der „Pilgrimme" (1763!) noch in die Schule Sammartinis gehen, deren Erfolg er in dem darauffolgenden Ballett „Don Juan" (1761) erblickt.

— —: Piccinis „Dido" u. Gl.s „Orph." s. S. 94, VII.

[19]) s. auch S. 98.
[20]) s. auch S. 76.

c) Mozart:

IV. **Hotho:** „Mozart u. Gl." — Jahrb. des deutschen Nationalvereines f. M. (Dr. G. Schilling) Karlsruhe 1839 S. 65 ff.

Der kleine Aufsatz, der aus größerem Zusammenhang[21]) genommen ist, spricht an dieser Stelle fast ausschließlich über Gl.s Musik; geistreich, aber nur subjektiv gefühlsmäßig.

V. **Arend, Dr. M.:** „Mozart in seinem Verhältnis zu Gl." — „Musik" 16. Bd. 1905 S. 27 ff.

Der Verfasser kommt in interessanten Ausführungen zu folgendem einleuchtendem Schlusse: „Die beiden Meister sind in Bezug auf ihre künstlerische Größe inkommensurabel; sie stehen in keinem Verhältnis zu einander". Beachtenswert ist das entschiedene Eintreten für eine Gl.-Renaissance.

VI. **Nagel, Dr. W.:** „Gl. u. Mozart." — Musikal. Magazin (E. Rabich) Langensalza 11. Heft 1906 u. Bl. f. H. K. M. S. 84, 97, 116 ff.

Ein ausgezeichneter Vortrag, der mit größter Wissenschaftlichkeit die persönlichen und geistigen Beziehungen der beiden Meister aufzuhellen sucht. Ein besonderes Augenmerk ist Leopold Mozart gewidmet. Das Resultat der künstlerischen Parallele ist ein ähnliches wie bei Arend. — Etwas wagnerfeindlich.

d) Spontini:

VII. **v. Raumer, Fr.:** „Gl. u. Spontini". Echo 1855 S. 25, 33 ff.

Ist eine allgemeine Plauderei, über verschiedene Probleme auf dem Gebiete der Oper und kommt auch auf die Musik der beiden genannten Komponisten zu sprechen.

e) Richard Wagner:

VIII. (°Wu) **(Lobe, J. Chr.):** „Gl. u. R. W." — „Salon", Prager Unterhaltungsbl. (herausg. Hickel) 1854 Nr. 107.

„Eine scharfsinnige, von dem Verfasser der Musikalischen Briefe gezogene Parallele zwischen Gl. und R. W., dem Kompositeur des „Tannhäuser" ".

IX. **Brendel Dr. F.:** „Gl. u. R. W." — Anregungen für Kunst usw. (Dr. F. Brendel) Lpzg. 1856 S. 36 f.

Der kurze Vergleich ist (begreiflicherweise) subjektiv zugunsten R. W.s.

X. **Nohl, Ludwig: „Gl. u. R. W."** — München (L. Finsterlin) 1870 368 S.

Nohl verfolgt hier den einzigen Zweck, zu beweisen, daß R. Wagners Musikdrama bedeutender sei, als alles bisher Dagewesene. Der verhältnismäßig kleine Teil, der Gl. gewidmet ist, ist eigentlich derjenige, der in diesem Bestreben noch am meisten Maß hält. Der Inhalt dieser Aus-

[21]) Aus den von Hotho herausgegebenen „Vorstudien für Leben und Kunst."

führungen selbst ist durchaus unbedeutend; er stützt sich auf Sonnenfelds Bemerkungen in den „Briefen über die Wiener Schaubühne", vermag aber die Bedeutung Gl.s keineswegs befriedigend auszudrücken. Im weiteren Verlauf seiner Vergleiche aber läßt sich N. zu derart beleidigenden Urteilen über die größten Kulturleistungen der Vergangenheit (besonders Goethes „Faust") hinreißen, daß man hierfür keine andere Bezeichnung finden kann als die von Nagel (s. o. VI.) geprägte: Ein dummdreistes Buch. Die äußere Einteilung des Inhalts ist I. Gl., II. Beethoven, III. R. Wagner, doch hält sich die Ausführung nicht streng an diese Disposition, sondern handelt über alle möglichen entlegenen, auf R. Wagner bezüglichen Dinge, die nicht in der Ueberschrift angedeutet sind.

XI. **Bitter, C. H.: „Die Reform der Oper durch Gl. u. R. Wagners Kunstwerk der Zukunft."** — Braunschweig (Fr. Vieweg & Sohn) 1884. 388 S.

Dies Buch ist das Gegenstück zu Nohl; es ist ebenso wie dieses ein Tendenzwerk, aber in antiwagnerischem Sinne. Wenn nun auch die leidenschaftlich reaktionäre Feindschaft gegen das Kunstwerk der Zukunft eine Objektivität genau so ausschließt, wie bei Nohl, so können wir uns doch nicht enthalten, dies Buch als das „kleinere Uebel" zu bezeichnen. Wenn man hier von diesem Mangel absieht, bleibt immer noch ein guter Teil positiver Arbeit übrig (vor allem die höchst verdienstvolle Zusammenstellung der Entlehnungen Gl.s aus seinen früheren Werken und manche verständnisvollen historischen Ausführungen), während sich Nohl in der Polemik für R. W. erschöpft.

Hierzu zwei größere Rezensionen:

XIa. **Dorn, H.:** „C. H. Bitter: „Die Reform der Oper usw."" Bocksche M. Z. 1884, S. 353, 361 ff.

Wendet sich in der Hauptsache nur gegen die, nebenhin und unbegründet geführten Hiebe auf R. Wagner, erkennt jedoch die Vorzüge gerne an.

XIb. **Kretzschmar, H.:** „C. H. Bitter: „Die Reform der Oper usw."" — Vierteljahrshefte f. Musikwissenschaft 1885, S. 227 ff.

Auf die Polemik gegen R. Wagner geht K. gar nicht weiter ein, dagegen weist er darauf hin, daß die materielle Forschung kaum über Marx hinausgeht und daß ferner eine ganze Reihe historisch biographischer Fehler zu konstatieren sei. Auch aus sonstigen Gründen verurteilt er das Buch durchaus.

Nach diesen beiden Kritiken bliebe allerdings auch von Bitters Buch herzlich wenig Wertvolles übrig.

Schlösser: „Alc." v. Gl. im Verhältnis zu R. W.s Dramen." — s. S. 100, XII.

XII. **Reinhard,** L.: „Gl. u. R. W." — Bl. H. K. M. 1902, S. 183 f.

Kurzer, größtenteils zutreffender Vergleich.

XIII. (°I. M. G.) **Thode, H.:** v. Gl. — R. W. — Beil. zur Täglichen Rundschau, Berlin 1903, Nr. 230.

XIV. **Wortsmann St.:** „Die musikdramatischen Theorien G.s u. R. W.s — Beitrag zum G.-Jubiläum." — N. M. Z. 1914. S. 426 ff.

Inhalt ähnlich den Ausführungen auf S. 49 ff., doch eingehender.

V. Spezialuntersuchungen über Glucks Musik.

1. Einzelne Zweige seiner Tätigkeit.

a) Lieder:

I. **Riehl, W. H.:** „Gl. als Liederkomponist". — Echo 1862. S. 1, 9, 18 ff.

Ohne unbekannte Tatsachen zutage zu fördern, ist der Artikel recht wertvoll; er bespricht nicht nur die 7 bezw. 8 Klopstock-Oden, sondern auch allgemein liedmäßige Kompositionen G.s und seiner Schule.

II. **Seiler, Jos.:** „Ueber G.s und einiger Anderen Kompositionen Klopstockscher Oden". Bocksche M. Z. 1868. S. 264, 272, 289 ff.

Der Artikel ist sehr anfechtbar, denn der Verfasser wird weder der Poesie Klopstocks noch der Kompositionsart G.s mit seinen „Forkelschen" Ansichten über Melodie gerecht. Ebenso finden sich über die „Hermannschlacht" unverständige Bemerkungen. — Außerdem werden noch Kompositionen von Neefe erwähnt.

b) Kirchenkompositionen:

Seiler, Jos.: „Gl. als Kirchenkomponist" s. S. 108c, I.

c) Ouvertüren:

III. **Seiler, Josef:** „Ueber G.s Ouvertüren". — Bocksche M. Z. 1875. S. 209, 217, 225, 233 ff.

Dieser Artikel zeichnet sich durch eine verständnisvolle wissenschaftliche Darlegung der Bedeutung G.s für die Geschichte der Ouvertüre aus. Auch finden sich hier viele interessante Einzelheiten über die Vorgänger und Nachfolger unseres Meisters, über die Unterschiede der verschiedenen Ouvertüren selbst usw. Nicht ganz zustimmen kann man der Behauptung: „Warum Gl. mit der „Arm." wieder auf das antiquierte Gedicht des Quinault zurückgriff, ist nicht mehr auszumachen", da in Wirklichkeit diese Beweggründe doch ziemlich aufgeklärt sind.[1])

[1]) Vergl. S. 103, I.

d) Symphonien.

IV. **Pardall, H.:** „Eine Symphonie G.s." — N. Zschr. f. M. 89. Bd. 1893. S. 146 f. u. M. f. M. 25. Jg. 1893. S. 113 ff.

Herr Pardall glaubt mit der Entdeckung einer Symphonie in C-dur auch zuerst die Tätigkeit Gl.s auf diesem Gebiete aufgedeckt zu haben. An Hand einer Analyse und von Urteilen bedeutender Fachleute legt er die Echtheit seines Fundes dar.

Darauf bezüglich:

IVa. **La Mara:** „Gl. als Symphoniker: Zur Berichtigung." N. Zschr. f. M. 89 Bd. 1893, S. 525 f.

Die Verfasserin wendet sich vor allem gegen die Uebertreibung H. Pardalls in obigem Aufsatz, indem sie auf die von Schmid und von ihr (s. S. 71, XV) verzeichneten Symphonien verweist; allerdings galt bisher der größte Teil derselben als verschollen.

e) Dirigieren:

V. **Kling, H.:** „J. S. Bach, Händel, Gl., Mozart, Haydn und Beethoven als Dirigenten." N. Zschr. f. M. 86. Bd., 1890, S. 434 f. (Gl.)

Schildert bei all den angeführten Musikheroen hauptsächlich an Hand von Anekdoten die Art und Weise ihres Dirigierens; dabei tritt G.s eiserne Energie klar zutage.

f) Orchester:

VI. **Arend, Dr. M.:** „G.s Orchester — vorklassisch?" M. W. B. 1904, S. 702.

Wendet sich gegen jede Orchesterverstärkung in den französischen Reformopern, da deren Instrumentation schon ganz der Weise der Klassiker gleich zu behandeln sei.

g) Jugendopern:

VII. **Kurth, Ernst:** „Die Jugendopern G.s bis „Orph."." Studien zur Mus.-Wissenschaft, Beihefte der Oesterr. Denkmäler (G. Adler), Wien, 1. Heft 1913, S. 193—247 und Notenbeispiele S. 248—277.

Eine höchst wertvolle Arbeit, die nach technisch formalen Gesichtspunkten die früheren Opern G.s philologisch-systematisch durchforscht. Die der Untersuchung zugrunde liegenden Kriterien sind: I. Das Rezitativ, II. die Arie, III. Ensembles, IV. Behandlung der Singstimmen, V. die Opernsymphonie, VI. Instrumentation und VII. musikalische Satztechnik. Das Verdienst der Arbeit ist, ein klares Bild von dem Verhältnis dieser Kompositionen zu dem Durchschnitt der zeitgenössischen italienischen Opernproduktion zu geben. Allerdings scheint das Ergebnis das Verhältnis etwas sehr zu Ungunsten Gl.s zu fixieren. Der Anhang enthält ausgeführtere Beispiele aus „Artamene", „Antigone", „Ipermnestra".

2. Einzelne Werke (in chronologischer Ordnung).

A. **Opern:**

a) Le Nozze d'Ercole e d'Ebe (1747).

I. **Fürstenau, M.:** „Eine unbekannte Oper G.s". — Echo 1856, S. 148 f. sowie Rhein. M. Z. 1856, S. 219 ff. und Südd. M. Z. 1856, S. 86 ff.

Die Oper wird kurz erwähnt mit der Bemerkung, daß sie Schmid unbekannt war; spricht auch über die Unwahrscheinlichkeit einer Dresdener Anstellung G.s. Vergl. S. 65, III.)

Wahrscheinlich ist damit auch identisch:

Ia. (°Wu.) — —: „Eine neue Oper G.s". — Oesterr. Bürgerbl., 1856, Nr. 108.

II. **v. Sonnleithner, Leopold:** „Le Nozze d'Ercole e d'E." v. Gl.". — Echo 1860, S. 249.

Ist derselbe Artikel, wie der kurz zuvor erschienene: „Nachlese zu A. Schmid". s. S. 68, Ig.

III. **Fürstenau, M.:** „ „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe" v. Gl.". M. f. M., 1873, S. 2 f.

Mitteilung des Scenariums.

b) Ezio (1750).

I. **Fürstenau, M.:** „ „Ezio" von Gl." — Echo 1869, S. 157, 165 und 173 ff.

F. teilt die Auffindung zweier Handschriften von dieser Oper mit. Eine derselben (die sich jetzt in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet) wird besprochen; die zweite ist im Brit.-Mus. London. Die besprochene Partitur soll auf die Wiener Aufführung von 1763 zurückgehen und nicht auf die von 1751 in Lpzg., von der übrigens Schmid nichts wußte. Durch einen Vergleich mit dem Leipziger Textbuch soll diese Ansicht bewiesen werden. Interessant ist die Entdeckung, daß als das Vorbild der Elysiums-Musik im „Orph." eine Arie des Massimo (8. Szene) in dieser Oper anzusehen sei.[2])

Eine Ergänzung dazu ist:

II. **Fürstenau, M.:** „Nochmals die Oper „Ezio" von Gl.". — Echo 1871, S. 285 f.

Durch Auffindung eines neuen Textbuches der Prager Aufführung (1750) sieht sich F. veranlaßt, seine früher ausgesprochene Ansicht dahin zu korrigieren, daß: 1. diese

[2]) Vergl. S. 95, X.

Fassung natürlich als die ursprünglichste anzusehen sei, 2. die Identität dieser Fassung mit der Wiener Partitur 1763 erwiesen sei, 3. die Leipziger Aufführung von 1751 auf einer überarbeiteten Partitur beruhen müsse und 4. das Verhältnis der Entlehnung der Ouvertüre aus dem „Titus" (1751) umzukehren sei.

c) Le Cinesi (1754).

I. **Lindner, O.:** „Le Cinesi" von Gl., weitere Ergänzungen zu A. Schmid." — Echo 1860, S. 29 u. Sonntagsbeil. zur Vossischen Ztg., 1860, Nr. 140.

Besprechung der neuaufgefundenen Partitur, die Schmid unbekannt war. Als bemerkenswert wird darin das 1. Beispiel einer tragischen Arie ohne Dacapo bei Gl. hervorgehoben.

d) Le Cadi dupé (Der betrogene Cadi) (1761).

I. — —: „Der betrogene Cadi". — Signale 1882, S. 513, 561, 769.

Besprechung, Inhaltsangabe und Kritik aus Anlaß eines neuerschienenen Klavierauszuges und einer Neueinstudierung in Berlin. Benützt als Grundlage Notizen in der Börsenzeitung 1882 Nr. 251 S. 6f. und Kreuzzeitung 1882 Nr. 126 S. 2.

e) Orpheus u. Eurydice (1762).

I. **Eschenburg:** „Orph."-Magazin d. Mus. (Cramer) Kiel 1784, S. 458—481.

Eine deutsche Uebersetzung des Textes, die lange Zeit grundlegend für die Bühne war.

II. **Liszt, Fr.:** „ „Orph." v. Gl." — N. Zschr. f. M. Bd. 40, 1854, S. 189ff, u. Ges. Schr. (L. Ramann) Lpzg. (Breitk. & H.) 1881, 3. Bd. I. Abteilung S. 1 ff.

Aus einer bekannten Artikelserie in der „Neuen Zeitschrift"; ist weniger durch Wissenschaftlichkeit, als durch eine treffliche künstlerische Würdigung nicht nur der einzelnen Oper, sondern des gesamten Schaffens G.s bedeutsam.

III. **H. M.:** „G.s „Orph." " — Echo 1855, S. 105, 115, 121, 132 ff.

Ein sehr guter Artikel, der besonders über den Text verständnisvoll urteilt.

IV. — —: „ „Orph." v. Gl." — Echo 1855, S. 355 ff.

Verschiedene kleinere Bemerkungen über die Oper, hauptsächlich aus Schmid.

V. **Lindner, E. O.:** „G.s „Orph." auf der königlichen Bühne in Berlin" — Echo 1857, S. 349 f.

Spricht über die beste Verwendung der 2 Fassungen für die Aufführung.

VI. **Berlioz, H.:** „„Orph." im Theatre Lyrique" — (1859 — Gesammelte Schriften (Uebersetzung von R. Pohl) Lpzg. 1864 1. Bd. A Travers Chants. S. 134—152.

Bericht über die Wiederaufführung im „Theatre Lyrique". Die Bearbeitung der Partitur für diese Aufführung — die bekanntlich Berlioz selbst ausführte — wird näher motiviert. An der Aufführung wird besonders die Vertreterin der Hauptrolle, Mme. Viardot Garcia, gerühmt.

Dazu:

VIa. **Berlioz, H.:** „Nachträge zu „Orph.". Einige Zeit nach dessen Erstaufführung" — Ges. Werke 1. Bd. S. 153 ff.

Der Aufsatz handelt in humorvoller Weise über die Aufnahme der Oper durch das Pariser Publikum, außerdem über das angebliche Plagiat G.s an Bertoni; Berlioz behauptet, durch den Augenschein von der Richtigkeit dieses Vorwurfs überzeugt worden zu sein.[3])

Davon abhängig:

VIb. **Heinze, G. u. Dörffel, A.:** „Vorrede" — Partiturausgabe (G. Heinze) Lpzg. 1866, S. 1.

Der Verleger Heinze entwickelt den Plan der Ausgabe, die auf Berliozs Anregungen zurückgeht. Dessen Ausführungen über die Oper bilden daher den Hauptinhalt der Vorrede; interessant ist aber auch die Gegenüberstellung der beiden Fassungen in Gestalt von Scenarien der französischen und italienischen Partituren. Dörffel, der Redakteur der Partitur, fügt nur textkritische Bemerkungen hinzu.

Eine gekürzte Abschrift davon ist:

VIc. — —: „Geschichtliches über die Oper „Orph." v. Gl." — „Symphonia" Flieg. Bl. f. M. Lpzg. 1867, S. 25.

VII. — —: „Piccinis „Dido" und Gl.s „Orph." " — Lpzg. Allgem. (S. Bagge) 1867, S. 77, 85 ff.[4])

Bespricht zunächst Piccinis Werk im Vergleich zu Gl., besonders der „Arm.", wobei der Komponist der „Dido" recht schlecht wegkommt. Dann folgt eine Analyse des „Orph." im Anschluß an Marx und Berlioz (s. o.) mit gelegentlichen Widersprüchen gegen beide.

VIII. **Fürstenau, M.:** „Ueber die Schlußarie des 1. Aktes aus G.s französischem „Orph." " — Echo 1869, S. 261, 269 ff.

F. weist auf die schon früher von ihm mitgeteilte[5]) Entdeckung hin, daß das Thema dieser Arie schon im „Par-

[3]) Vergl. S. 96, XIII und besonders S. 41 f.
[4]) s. auch S. 86.
[5]) s. S. 97 g, I.

nasso confuso" (1765) und im „Aristeo" (1769) vorkomme. Weiterhin versucht er durch verschiedene Argumente die Behauptungen von Berlioz[6]), Bertoni[7]), Coquiau[8]) und Fetis[9]) über dies angebliche Plagiat als unzuverlässig und anfechtbar zu erweisen. — Im übrigen vergl. die Ausführungen auf S. 41 f. der Abhandlung.

IX. **Fürstenau, M.:** „G.s „Orph." in München 1773" — M. f. M. 1872, S. 218 ff.

Handelt über eine unbekannte Bearbeitung des „Orph." für München, deren Authentizität nicht sicher zu ermitteln ist; außer Nachrichten über die Aufführung selbst ist besonders eine detaillierte Gegenüberstellung der Bearbeitung mit der Wiener Originalpartitur von 1762 beachtenswert.

Ueber denselben Gegenstand handelt:

IXa. **Arend, Dr. M.:** „Die Münchener Bearbeitung des G.'schen „Orph." aus dem Jahre 1773" — M. W. Bl. 40. Jg. 1909, S. 2, 21, ff.

Führt die Diskussion über die Urheber dieser Bearbeitung weiter und kommt in sehr interessanten Ausführungen schließlich zu dem allerdings hypothetischen Schlusse, daß sowohl Gl. selbst als ein unbekannter anderer Bearbeiter daran beteiligt sei. Die Partitur sei als beachtenswerte Zwischenstufe zwischen der Wiener und der Pariser Fassung anzusehen.

X. **Gugler, B.:** „Urform einer Nummer in G.s „Orph." " — Lpzg. Allgem. (S. Bagge) 11. Jg. 1876, S. 516 ff.

Teilt mit, daß die Elysiumsmusik aus dem „Ezio" entlehnt ist[10]). Die originelle Fassung und die Veränderungen im „Orph." sind mit Notenbeispielen übersichtlich zur Anschauung gebracht.

XI. **Wolf, W.:** „Einiges über den G.schen „Orph." " — Bocksche M. Z. 1889, S. 189, 197, 205, 214, 221, 229 ff.

Dieser Artikel setzt sich in übergroßer Ausführlichkeit mit den verschiedenen Auffassungen der Arie: „Che faro senza Eurydice" auseinander. Die Arbeit ist besonders für Interpreten sehr wertvoll, da sie ihren Schwerpunkt auf die ästhetische Seite legt. Das Resultat läßt sich kurz etwa folgendermaßen wiedergeben: Man muß dieser Musik so gegenübertreten wie Werken der griechischen Plastik, in denen auch der Schmerz künstlerisch idealisiert ausgedrückt wird. — Auch über die Ouvertüre und die Eingangsarie läßt sich der Verfasser in interessanter Weise aus.

Neitzel, O.: „Orph." s. S. 85, XXII.

---

[6]) s. o. VIa.

[7]) „Suite d'Entretiens sur l'État actuel de l'Opera".

[8]) „Entretiens sur l'État actuel de l'Opera" und „Suite d'Entretiens etc."

[9]) Biogr. univers. 1860 vol. I. S. 392.

[10]) Wie aus dem Aufsatze Fürstenaus S. 92b, 1 zu ersehen, ist diese Entdeckung nicht mehr neu

XII. **Schenker, Dr. H.:** „Ein Vorschlag zur Inscenierung des G.'schen „Orph."." — „Die Zeit" (Dr. Singer, H. Bahr u. a.) Wien 7. Bd. 1896, S. 91 ff.

Schlägt vor, das Werk entweder unmittelbar nach der berühmten Arie „Che faro usw." schließen zu lassen, oder an die Stelle des heiteren Schlusses eine Repetition des Eingangschores in C-moll zu setzen. — Gegen einige unrichtige Behauptungen, besonders daß sich Gl. hin und wieder „mit unehrlichen Mitteln den Erfolg erzwang", muß Einspruch erhoben werden.

XIII. **Saint-Saëns, C.** u. **Tiersot, Jul.:** „Vorrede" — Partiturausgabe „Pelletan" Lpzg. (Breitk. & H.) 1901. Deutsche Uebersetzung Th. Rehbaum, S. I—CXII.

Genaueres hierüber s. S. 41 f.

XIV. **Wossidlo, W.:** „Orph." — Opernbibliothek Nr. 65 Lpzg. (Rühle & Wendling) 1901.

Ist ziemlich wertlos, auch für populäre Zwecke.

XV. **Schmidt, Dr. L.:** „ „Orph." von Chr. W. v. Gl." — Opernführer Nr. 48 Lpzg. (H. Seemann, Nachf.) 1902, 55 S.

Dieses Heft der Opernführer ist sehr zu empfehlen, es zerfällt in 3 Teile: 1. Die Begründung des dramatischen Opernstils durch Gl. 2. Ueber Stoff und Geschichte des „Orph." 3. Analyse der Oper. In der Hauptsache schließt sich der Text den Ausführungen der Vorrede zur „Pelletan-Ausgabe" (s. o. XIII.) an. Er empfiehlt die Uebertragung der Titelrolle an einen Tenoristen.

XVI. **Kruse, Gg. R.:** „Vorrede" — Opernbücher 56. Bd. Lpzg. (Reclam jun. 4566) S. 1—32.

Die Vorrede, die auch Biographien G.s und seiner verschiedenen Mitarbeiter gibt, ist ganz ausgezeichnet. Als bemerkenswert ist hervorzuheben das Eintreten für die Besetzung der Hauptrolle durch eine Tenorstimme, die Mitteilung eines neuaufgefundenen Briefes G.s aus Paris (11. August 1774) an Graf Mercy-Argentau und andere kleine Notizen.

XVIII. (° Bibl.) **Pastor, W.:** „Gl.s „Orph." — Tägliche Rundschau, Berlin 1906 Nr. 87.

v. Strantz, F.: „Orph." s. S. 85, XXV.

XIX. **Nef, A.:** „G.s „Orph." in Mezières" — Zschr. der I. M. G. 1911, S. 321[11]).

Kurze Kritik der Aufführung.

[11]) s. auch S. 117.

Ueber das gleiche Thema:

XIXa. (°Bibl.) **Trapp, E.:** „G.s „Orph." in Mezières" — „Bühne und Welt" 13. Bd. 1911, S. 1417.

Desgleichen:

Möller, Dr. H.: „Gl.-Spiele in der Schweiz" s. S. 117, XXIII.

XX. **Arend, Dr. M.:** „G.s „Orph." " — Dresdener Anzeiger. Sonntagsbeilage 1913, Nr. 29, S. 114 f.

Erörterung verschiedener „Orph."-Probleme (der verschiedenen Fassungen, der Darstellung und der Auffassung) in Essaiform.

XXI. **Klemperer, O.:** „Ueber eine Gluckaufführung im Théâtre du Dorat in Mezières (Schweiz)". — Hambg. Fremdenbl. 1913 Nr. 210. 7. September S. 25.

Ist nur Kritik einer Aufführung.

f) La Rencontre imprévue (Die Pilgrimme von Mekka) (1764).

I. **Arend, Dr. M.:** „Vorrede" — 1. Bd. der sämtlichen Werke — herausg. von der Gl.-Gesellschaft 1910.

Ist nur kurz; handelt über das Werk selbst, warnt vor der Unsitte einer „Bearbeitung" für Aufführungen und spricht über das Aeußere der Publikation.

Darauf bezüglich:

Ia. **Grunsky, Dr. K.:** „Eine neue Gl.-Ausgabe" — Rhein.-Westfäl. Ztg. 1911, Nr. 447.

Begrüßt das Erscheinen des 1. Bandes der geplanten großen Gl.-Ausgabe.

Ebenfalls darauf bezüglich:

Ib. **Schünemann, Dr. G.:** „G.s „Pilgrimme von Mekka" ". — A M. Z. 1912, S. 253 ff.

Inhaltsangabe von Text und Musik nebst anerkennender Kritik der Arendschen Ausgabe.

g) Il Parnasso confuso (1765).

I. **Fürstenau, M.:** „Das Festspiel „Il Parnasso c." v. Gl." — Echo 1869, S. 205 ff.

Die bisher verschollen geglaubte Partitur ist vom Autor in der Sammlung des Königs von Sachsen aufgefunden worden und wird nun hier besprochen. Biographische Einzelheiten dazu sind aus Schmid entnommen. Zum Hinweis auf die Verwandtschaft „der „Bertoni-Arie" mit Arien aus „Aristeo" und „Parnasso", s. S. 94, VIII.

h) Alceste (1767).

— —: „Aus der allgemeinen deutschen Bibliothek 10. Bd. 2. Stück S. 29" s. S. 81, Ia 1.

I. **Bm.:** „Alc. — Aus der allgemeinen deutschen Bibliothek 14. Bd. 1. Stück S. 3—27". — Musikal. krit. Bibl. (Forkel) 1. Bd. 1778, S. 176—199. [12])

Ist eine völlig geistlose Zerpflückung von Vorrede und Oper.

Reichardt, J. Fried.: „Gl. u. Lully" s. S. 86, I.

Reichardt, J. Fried.: „Misero e che faro" s. S. 81, II.

II. — —: „Ueber die Aufführung der G.'schen Oper „Alc." auf dem königlichen Theater zu Berlin. (Aus dem Briefe eines Künstlers)". — „Deutschland" (Reichardt) 2. Bd. 1796, S. 267—293.

Sowohl die Darlegung der Vorzüge, als die verschiedenen Einwände gegen Dichtung, Komposition und Aufführung zeugen von einem sehr sachverständigen, modern denkenden und im wesentlichen Gl.-freundlichen Geiste. Einzelheiten fordern allerdings Widerspruch heraus, besonders dramaturgische Auslassungen.

III. — —: „Ueber Gl. und seine Oper „Alc." " — Berliner Allgem. (A. B. Marx, Schlesinger) 1. Jg. 1824, S. 43, 52[13]).

Bespricht aus Anlaß einer Aufführung in Berlin die Eigenheiten G.scher Musik im allgemeinen ausführlich und verständnisvoll. Besonders wird der Zusammenhang zwischen Text und Musik und die Renaissance des griechischen Altertums durch Gl. hervorgehoben.

IV. (°Wu.) — —: „Ueber Gl. und seine „Alc." " — Bohemia, Prager Unterhaltungsbl. 1846 November.

V. **v. Winterfeld, C.: „„Alc." 1674, 1726, 1769, 1776 v. Lully, Händel u. Gl."** — Berlin (Bote & Bock) 1851, 24. S. u. Bocksche M. Z. 1851, S. 359, 367 ff.

Der Ausgangspunkt und Hauptinhalt dieses anerkennenswerten Aufsatzes ist die Oper G.s. Die Kompositionen der beiden anderen Meister werden nur vergleichsweise herangezogen und ungünstiger beurteilt.

VI. (°Wu.) — —: „ „Alc." v. Gl." — Grenzboten Lpzg. (Herbig) 1853, 1. Bd. S. 31.

Pasqué, E.: „ „Arm." u. „Alc." " — s. S. 104, III.

VII. — —: „Ritter Gl. über die Komposition der „Alc." " — Echo 1853 S. 51.

Abdruck der Vorrede in deutscher Uebersetzung.

---

[12]) s. auch S. 81, Ia, 2.

[13]) s. auch S. 83.

VIII. **Schelle, Ed.:** „Die „Alc." in Paris und Madame Viardot" — Neue Zschr. f. M. 3 Artikel; 1. 55. Bd. 1861, S. 189, 197 ff.

Anknüpfend an die Wiedererweckung dieser Oper in Paris durch eine glanzvolle Aufführung am 21. Okt. 1861 verbreitet sich der Verfasser in höchst anregender Weise über die Vorgeschichte dieser Aufführung, wobei er aber zweifellos die Teilnahme Berliozs stark verzeichnet. Weiterhin gibt er einen anschaulichen Bericht über den Verlauf der Aufführung und die Aufnahme, wobei natürlich die Darstellerin der Titelrolle Mme. Viardot und die Figur der „Alc." selbst besonders gewürdigt werden.

2. Artikel (Genesis des Textbuches) 55. Bd. 1861 S. 207 ff.

Enthält die Geschichte des Textbuches in seinen verschiedenen Fassungen. Im Verlauf seiner Aufführungen polemisiert Sch. stellenweise scharf gegen Grimm und Schmid.

3. Artikel (Partitur) 56. Bd. 1862, S. 1, 9 ff.

Bei der Vergleichung der französischen und italienischen Partituren kommt Sch. abermals auf Schwächen bei Schmid zu sprechen; den Hauptinhalt der Erörterung bildet die Frage: „Hat die Oper in der späteren Fassung gewonnen?", die er aber nicht definitiv entscheiden will. Auch eine Kritik des musikalischen Teils der Pariser Aufführung ist hier zu finden.

Jedenfalls gehören diese 3 Artikel zu den besten älteren Aufsätzen über die Opern G.s.

IX. **Berlioz, H.:** „„Alc." von Euripides, Quinault und Calsabigi; die Partituren von Lully, Gl., Schweizer, Guglielmi und Händel". — Ges. Schriften (Deutsche Uebersetzung v. F. Pohl) Lpzg. 1864 „A travers chants" 1. Bd. S. 164—240.

Wenn sich auch über einzelne Ansichten B.s recht wohl diskutieren läßt und sein Urteil sich meist zwischen zwei Extremen bewegt, ist es doch außer allem Zweifel, daß diese ausführliche begeisterte Analyse — besonders, so weit sie sich mit Gl. beschäftigt — eine vorbildliche Leistung ist. Der mächtige Enthusiasmus und der hervorragende Stil verleihen dem Essai besonderen Reiz.

Dazu gehört:

X. **Berlioz, H.:** „Wiederholung der „Alc." v. Gl.". — Ges. Schr. 1. Bd. S. 241—258.

Kritik der Aufführung (21. Okt. 1861) und im Zusammenhang damit überhaupt Erörterung über die Schwierigkeiten der Inszenierung G.scher Werke.

XI. **Pelletan, F.** u. **Damcke, B.:** „Vorrede" — Partitur der „Pelletan-Ausgabe" (Deutsche Uebersetzung von J. Grimm) Lpzg. (Breitk. & H.) 1874. S. I—LXIII.

Der Hauptinhalt besteht in der Angabe der Quellen und Kritik derselben. Beigegeben sind einige Faksimiles von Autographien.

XII. **Schlösser, L.:** „„Alc." von Gl. im Verhältnis zu R. W.s Dramen" — A. D. M. Z. 1884, S. 307, 315 ff.[14]).

Unbedeutend; empfiehlt unt. a. die „Alc." wenigstens in Gesangvereinen aufzuführen!

XIII. **Jansen, Alb.:** „Zu Rousseaus „Fragments d'observation sur l'Alceste italienne de M. le chevalier Gl." " — Bockscher M. Z. 1885, S. 41 ff.

Ist eine rein textkritische Untersuchung, die feststellt, daß obiger Artikel in den „Oeuvres complètes" von Rousseau korrekter überliefert ist als in der „Correspondance litéraire" von Grimm (März, April, Mai 1788).

v. Strantz, F.: „Alc." s. S. 85, XXV.

XIV. **Closson, E.:** „Gl.s „Alc." " Signale 63. Jg. 1905, S. 6 ff.

Kritik der Erstaufführung in Brüssel (Monnaitheater 14. 12. 1904) in der italienischen Fassung.

i) Feste d'Apollo, Bauci e Filemone, Aristeo, Orfeo (1769).

I. **Lindner, O.:** „Ein unbekanntes Werk G.s" — Echo 1860, S. 193 ff. Abdruck mit Polemik darüber: Niederrhein. M. Z. 1860, S. 204 ff.

Bespricht die Partitur anläßlich der Wiederauffindung; ist wertvoll auch wegen der Angabe von Entlehnungen vor allem der „Bertoni-Arie".

Darauf bezieht sich:

II. **Fürstenau, M.:** „Ueber unbekannte Opern des Ritters Gl." — Südd. M. Z. 1860, S. 123.

Weist auf obigen Artikel Lindners hin.

k) Paris und Helena (1769).

I. **Ka.:** „„Par. ed El." — Aus der allgem. deutschen Bibliothek. Anh. z. 13.—24. Bd. S. 481 ff" — Musikal.-kritische Bibliothek (Forkel) 1. Bd. 1778, S. 200 ff.[15])

Polemisiert in unbedeutender Weise gegen verschiedene Einzelheiten.

II. **Chrysander, Fr.:** „Balletmusik aus „Par." ". — Lpzg. Allg. (S. Bagge) 1876, S. 588, 620 ff.

Bespricht eine Chaconne und eine Gavotte in Bezug auf eine Bearbeitung von Reinecke.

---

[14]) s. auch S. 88.

[15]) s. auch S. 81, Ia 3.

III. **Spitta, Phil.:** „„Par. ed El." des Raniero de Calsabigi" Lpzg. Allgem. (S. Bagge) 1880, S. 657, 673 ff.

Obwohl in dem Aufsatz der Name G.s nur ganz flüchtig gestreift wird, muß er doch hier erwähnt werden. Wichtig ist in ihm der Nachweis, daß die Dichtung im wesentlichen dem Vorbilde des Ovid folgt, während Gl. selbst glaubte, in Homers Bahnen zu wandeln.

Prochazka, Rud. Freih.: „Der Gl.-Cyklus in Prag" — s. S. 117, XXIIa.

IV. **Arend, Dr. M.:** „„Par." v. Gl." — Kunstwart, 18. Jahrg., 2. Hälfte 1905, S. 401 f.

Besprechung anläßlich einer Aufführung in Hamburg. Einwände gegen verschiedene Striche in der Bearbeitung von Stransky.

Ueber die Ouvertüre:

V. **Arend,** Dr. M.: „Die Ouvertüre zu G.s „Par." — M. W. Bl. 1905, S. 291 f.

Hinweis auf die Bedeutung dieser Ouvertüre, die zur Zeit mit Unrecht unterschätzt würde. Analyse des Stückes.

Dazu:

Va. **Arend, Dr. M.:** „Nochmals G.s Ouvertüre zu „Par."" — Die Musik, 19. Bd. 1906, S. 102 f.

Weist kurz auf die Ausgabe Bülows hin.

I) Iphigenie in Aulis (1774).

— —: „Brief des Herrn v. * * (Abbé Arnaud) über die neue Oper", s. S. 80, I, I.

— —: „Brief an die Frau v. * * über die Oper „Iph. Aul."";
s. S. 80, I, II.

I. **Laharpe:** „Schreiben aus Paris über das G.'sche Singspiel „Iph. Aul."" — Deutscher Merkur (Wieland) 1776, 2. Bd. März S. 260 ff. Daraus: Musikal. kritische Bibliothek (Forkel) 1. Bd. 1778, S. 206 ff. [16]).

Ein bedingtes Lob: „Einzelheiten sind vorzüglich, aber vor allem langweilige Rezitative, melodielose Arien!"

II. **v. Winterfeld, A.:** „Ueber die Vorstellung von G.s „Iph. Aul." auf dem Berliner Nationaltheater" — Pantheon, Zeitschr. für Wissensch. u. Kunst, Leipzig, 1. Bd. 1810, S. 356 ff.

Ist vor allem bemerkenswert dadurch, daß es sich — ca. 100 Jahre vor den verwandten Bestrebungen Dr. Arends — energisch gegen jede Bearbeitung G.scher Werke wendet.

[16]) s. auch S. 81, Ia 4.

Ueber die Ouvertüre:

III. **Wagner, Rich.:** „G.'s Ouvertüre zu „Iph. Aul.“ “ — Neue Zeitschr. f. M., 41. Bd. 1854, S. 1 ff. u. Ges. Schriften, 5. Bd., S. 111.

Ist die bekannte Schrift, in der R. W. sich gegen das falsche sinnlose Allegrotempo im 19. Takt der Ouvertüre wendet und gleichzeitig einen neuen Schluß für eine Konzertaufführung der Ouvertüre vorschlägt an Stelle des früheren, irrtümlich Mozart zugeschriebenen.

Daran schließen an:

III a. **Heintz, Alb.:** „Der Vandalismus gegen G.s Iphigenien-Ouvertüre“ — A. D. M. Z. 1884, S. 87 ff. [17])

Ist im wesentlichen ein Auszug der Schriften R. W.s und einer Rezension von dessen Bearbeitung durch Hanslick „Die moderne Oper, 1. Bd.“.

Und:

III b. **Ehlers, P.:** „Die Ouverture zu G.s „Iph. Aul.“ — M. W. Bl. 1901, S. 183.

Rechtfertigt die Veränderungen R. W.s an Hand der Pelletan-Ausgabe (s. u.).

Ueber die Bearbeitung des ganzen Werkes durch R. W. handeln:

IV. **v. Arnold, Youry:** „ „Iph. Aul.“ Nach R. W.'s Bearbeitung“ — N. Allgem. Zeitschr. f. Theater und Musik, Leipzig. (Y. v. Arnold) 1866, S. 644, 656, 704, 723, 754, 769 ff.

Der Autor gibt in der überaus ausführlichen Besprechung seiner Verehrung für R. W. Ausdruck, indem er alle Eingriffe desselben rückhaltlos als kongeniale Verbesserungen preist und zu beweisen sucht. Auch sonst ist manches Interessante in dem Artikel zu finden.

IVa. **Kayser, Prof.:** „Ueber R. W.'s Behandlung einer G.schen Oper“ — Lpzg. Allgem. (S. Bagge) 1869, S. 65 ff.

Dies ist ungefähr das direkte Gegenstück zu dem vorherigen Artikel, da der Verfasser in seiner Abneigung gegen R. W. jede Veränderung desselben für eine skandalöse Verunstaltung erklärt.

Desgleichen:

IVb. **v. Hausegger,** Fr. „G.s „Jph. Aul.“ “ — Gedanken eines Schauenden“ — Ges. Aufsätze herausgegeben (Sigm. v. Hausegger) München 1903, S. 209 ff.

Beschäftigt sich ebenfalls hauptsächlich mit der Wagnerschen Bearbeitung.

[17]) s. auch S. 116.

Rudhart, F. M.: „Gl. in Paris", s. S. 74, VIII.

V. **Pelletan, F., u. Damcke, P.:** „Vorrede der Partitur der Pelletan-Ausgabe" Lpzg. (Breitk. & H.) 1873 (Deutsche Uebersetzung von Peter Cornelius) S. I—XXXI.

Hauptsächlicher Inhalt: Ueber den Plan der ganzen Ausgabe, über die Art der Textüberlieferung und die Schwierigkeit seiner Kritik; darauf Diskussion der Varianten im einzelnen. Dieser Band ist der erste der Prachtausgabe.

VI. **Arend, Dr. M.:** „G.s „Iph. Aul." im Münchner Hoftheater" — A. D. M. Z. 1904, S. 850 f.

Eine Besprechung der Aufführung und besonders der Bearbeitung R. W.s, die aus Gründen der Stilreinheit abgelehnt wird.

VII. **Fliege, R.:** „G.s „Iph." in Paris" — A. D. M. Z. 1908, S. 89.

Enthält die Geschichte der Aulidischen Iphigenie; ungenau, aber gut stilisiert.

VIII. (°Wu.) — — „Die Festoper „Iph. Aulis"" — Wiener Courier. Politisches Blatt, 1856, Nr. 190 ff.

„Auszug aus Schmid".

IX. (°Bibl.) — — „Neues über G.s „Iph. Aul."" — Frankfurter Zeitung, 15. 12. 1903.

Neitzel, O.: „Iph. Aul." s. S. 85, XXII.

v. Strantz, F.: „Iph. Aul." s. S. 85, XXV.

m) Armide (1777).

I. **Reichardt, J. Fr.:** „Etwas über Gl. und dessen „Arm"" — Berlin, Musik. Ztg. (Reichardt) 1805, S. 100 ff.[18])

Die Oper wird enthusiastisch gelobt; es wird betont, daß G. zu der Wahl des Quinaultschen Textes durch den Vorwurf bestimmt worden sei, er ließe sich seine Texte immer von mitgebrachten Dichtern zu bereits vollendeten Kompositionen zurechtzimmern. Auch sonst wird die Bedeutung G.s näher erörtert.

Reichardt, J. Fr.: „Etwas über G.'s „Iph. Taur." und dessen „Arm."" s. S. 105, I.

II. — —: „Arm." — Berl. Allgem. (Marx) 1. Jg. 1824, S. 91, 99 ff.

Die Besprechung zeichnet sich durch eine vorzügliche Schilderung des Verhältnisses zwischen Dichter und Komponist, besonders im Falle Quinault-Lully, aus. Für Gl. war aber der Text nicht ganz geeignet.

An den Aufsatz ist als Karnevalsscherz ein humoristischer fingierter Brief angefügt.

[18]) s. auch S. 82.

III. **Pasqué, Ernst:** „Arm. u. Alc." — Bocksche M. Z. 1853, S. 259ff.[19])

Ist ein Verzeichnis von 33 verschiedenen Kompositionen des Armiden-Textes und 14 Bearbeitungen der „Alc.". Dazu S. 333: Eine Ergänzung zu „Armide" von Joseph Seidler.

IV. **(Troplong):** „G.s „Arm." " — Niederrhein. M.-Z. 1859. S. 41, 49 ff. und Südd. M.-Z. 1859, S. 25, 30, 34 ff. Uebersetzt aus der „Revue contemporaine", Dez. 1858.

Ist gut und propagierend, aber fast etwas zu überschwenglich im Urteil.

V. **Saint-Saëns, C. u. Paux, O. Th.:** „Vorrede" — Partitur der „Pelletan-Ausgabe" Lpzg. (Breitk. & H.), (Deutsche Uebersetzung von J. Grimm) 1889, S. I—XLV.

Inhalt: Lebensskizze der inzwischen gestorbenen Begründerin der Ausgabe, Frl. Pelletan, und Geschichte der Ausgabe. Geschichte der Oper, die Quellen des Textes, Varianten und Textkritik.

Neitzel, O.: „Arm.", s. S. 85, XXII.

VI. **Arend, Dr. M.:** „G.'s „Arm." in Halle" — Bl. H. K. M. 1904, S. 105 f.

Kritischer Bericht mit der Forderung ausgedehnter Gl.-Pflege.

Und:

VII. **Arend, Dr. M.:** „Nochmals G.'s „Arm." in Halle". — Bl. H. K. M. 1904, S. 120 ff.

Aehnlich wie der erste Aufsatz.

Dazu gehört:

VIII. **Kaiser, Dr. W.:** „Arm." v. Chr. W. Gl." — N. Zeitschr. f. M. 1904, Nr. 4.

Besprechung der „Wiesbadener" Bearbeitung anläßlich der Aufführung in Halle. Der Verfasser steht der Bearbeitung skeptisch gegenüber.

IX. **Closson, E.:** „G.s „Arm." " — Signale 1905, S. 1195 ff.

Ausführliche Besprechung des Werkes und der Darstellung gelegentlich einer Wiederaufführung in Brüssel (Monnaie-Theater).

Arend, Dr. M.: „G.s „Arm" in Halle und Bearbeitung G.scher Werke", s. S. 116, XIX.

[19]) s. auch S. 98.

v. Strantz, F.: „Arm." s. S. 85, XXV.

n) Iphigenie auf Tauris (1779).

(K. Spazier?): „Etwas über G.sche Musik und die Oper „Iph. Taur." auf dem Berlinischen Nationaltheater" s. S. 82, IV.

I. **Reichardt, J. Fr.:** „Etwas über G.s „Iph. Taur." und dessen „Arm." " — Berlinische M.-Z.(Reichardt) 1806, s. S. 57ff.[20])

Die beiden Opern werden miteinander verglichen, ihre Entstehungsgeschichte und ihre Hauptvorzüge werden ziemlich ausführlich behandelt.

II. — —: „Iph. Taur." — Berl. Allgem. 1824 (Marx) S. 68 ff.

Ist eigentlich nur eine ausführliche Kritik, verdient aber trotzdem besondere Erwähnung, da sie in ganz ausgezeichneter Weise die Figur und die Darstellung des Orest behandelt.

Hierzu ein „Eingesandt".

II a. **N.:** „An den Redakteur" — S. 83 f.

Hat einiges an der Darstellung des Thoas und der Iphigenie auszusetzen unter Bezugnahme auf obigen Artikel.

III. (°Wu.) — —: „ „Iph. Taur." v. Gl." — Tribunal, Frankfurter Ztschr. 1840, Nr. 26 und 27.

IV. (°Wu.) — —: „Erinnerungen an Gl. und seine Iphigenie" ". Frankfurter Konversationsbl. 1852, S. 563—603.[21])

„Aus dem Französischen mit vielen pikanten Einzelheiten aus dem Pariser Leben und den Salons jener Zeit (1779), über Mehul, Vestris u. a."

V. **A.:** „Die Plastik in der Rolle der Iphigenie." Bocksche M. Z. 1847, S. 151 f.

Würdigt die angegebene Rolle vom dramatischen Gesichtspunkte.

IV. **Bitter, C. H.: „Mozarts „Don Juan" und G.s „Jph. Taur." — Ein Versuch neuer Uebersetzungen."** — Berlin 1866 (F. Schneider). 485 S. II. „Iph. Taur." S. 333—485.

Die Abhandlung ist folgendermaßen eingeteilt:
1. Kritische Beleuchtung der Sanderschen Uebersetzung (dieselbe wird wegen zu großer Freiheiten und der dadurch bedingten totalen Umänderung der Singstimmen abgelehnt);

[20]) s. auch S. 103.
[21]) s. auch S. 83.

2. Rechtfertigung der eigenen Uebersetzung (die dabei zugrundeliegenden Prinzipien, Reimbehandlung);
3. Analyse der Oper (dieselbe ist wirklich sehr gut und bei aller Begeisterung kritisch. Ungenießbar wird sie aber ebenso wie das andere große Werk über Gl. (s. S. 86, XI.) durch die Manie B.s, jedem Lobe G.s einen Stich gegen R. W. beizufügen).
4. Schluß (fast nur Polemik gegen R. W.);
5. Uebersetzung (mit Gegenüberstellung des französischen Originaltextes aus dem Klavierauszuge von Hellwig).

VII. — —: „Gl.s „Iph. Taur.“ “ — Südd. M. Z. 1856. S, 181 f.

Ist eine gute Besprechung. Polemik gegen O. Jahn (Mozart, 2. Bd.).

VIII. **Pelletan, F.,** u. **Damcke, B.:** „Vorrede“ der Partitur „der Pelletan-Ausgabe“. Lpzg. (Breitk. & H.). 1874. (Deutsche Uebersetzung v. Pet. Cornelius.) S. I—XXVIII.

Ueber die Geschichte der Oper; ein neuentdeckter Brief G.s an Guillard, den Verfasser des Textbuches (der auch in Faksimile beigegeben ist); Quellen des Textes; Varianten.

Neitzel, O.: „Iph. Taur.“ s. S. 85, XXII.

IX. **Bischoff, H.:** „G.'s „Iph. Taur.“ bearbeitet von R. Strauß.“ A. D. M. Z. 1894. S. 647 ff.

Drückt unbedingte Zustimmung zu allen Einzelheiten der Bearbeitung aus und empfiehlt dieselbe zur Aufführung.

X. **Wossidlo, W.:** „Iph. Taur.“ Opernbibliothek Nr. 66. Lpzg. (Rühle & Wendling). 1901. 16 S.

Ist wenig besser, als der Führer zum „Orph.“ (s. S. 96, XIV).

XI. **Marx, A. B.:** „G.s „Iph. Taur.“ “ — „Der Türmer“, Stuttgart. 6. Jg. 1904. Bd. 2. S. 243—253.

Ist ein Abdruck aus der großen Biographie (S. 269 ff., 2. Bd.). Mit kurzer Einleitung.

XII. **Arend, Dr. M.:** „Die unter G.s Mitwirkung hergestellte verschollene älteste deutsche Uebersetzung der „Iph. Taur.“ “ — Zschr. d. I. M. G. 7. Jg. 1906. S. 261—267.

A. macht hier die Mitteilung, daß es ihm gelungen sei, die älteste Uebersetzung an zwei verschiedenen Stellen zu finden:

1. in einer Handschrift G.s in der Musikbibliothek Peters, Leipzig.

2. In den sämtlichen Schriften Johann v. Alxingers (des Uebersetzers der „Iph. Taur."), Wien 1812, 9. Bd., S. 139—182.

Diese beiden Quellen werden auf ihre Varianten näher untersucht und der meist verwendeten Sanderschen Uebersetzung gegenübergestellt. Enthält auch ein kleines Gedicht Alxingers über Gl. (s. auch S. 113, VI).

v. Strantz, Ferd.: „Iph. Taur." s. S. 85, XXV.

Arend, Dr. M.: „Die Bedeutung G.s für unsere Bühne und die Pflege R. W.s" s. S. 116, XVI.

o) Echo und Narziß (1779).

I. **Saint-Saëns, C.** u. **Tiersot, J.:** „Vorrede" der Partitur der „Pelletan-Ausgabe". Lpzg. (Breitk. & H.). (Deutsche Uebersetzung von Th. Rehbaum.) S. I—LIII. Abdruck: „Musik" IV. Bd. 1902. S. 1947, 2033 ff.

Inhalt: Geschichte des Werkes, Würdigung, Quellen und Textkritik.

II. **Dillmann, Dr. Alex:** „Echo und Narziß" — „Münch. Neueste N." 1913. Nr. 566. S. 2.

Ist mehr eine Kritik der Duncanschen Tanzmethode, nach der das Werk im Münchener Hoftheater wieder in Szene gesetzt wurde, als eine Besprechung der Musik.

B. Verschiedenes.

a) Don Juan.

I. — —: „Ein „Don Juan" v. Gl." — Flieg. Bl. f. M. Lpzg. 1855. S. 122 ff.

Mitteilung des Scenariums, Hinweis auf die Aehnlichkeit mit Mozarts Text.

II. **Arend, Dr. M.:** „Das Scenarium zu G.'s Ballett „Don Juan"." — N. Zschr. f. M. 72. Jg. 1905. S. 293 ff.

Abdruck und Uebersetzung des französischen Scenariums aus einem Klavierauszug, mit propagierender Einleitung. Ist unabhängig von dem obigen Artikel.

b) Die Lieder Klopstocks.

I. — —: „Die Sommernacht", „Vaterlandslied", „Schlachtgesang", „Die frühen Gräber", „Die Neigung", „Wir und Sie", „Der Jüngling". — Iris im Reiche der Tonkunst. 1839. Nr. 8, 19, 28, 31, 38, 40, 42.

Die sieben Lieder sind als Beilagen hier abgedruckt und kurz besprochen. Sie erschienen im folgenden Jahre bei dem Verlage (T. Trautwein) in einer selbständigen Ausgabe.

Vergl. auch S. 90, I. u. II.

c) De profundis

I. **Seiler, Jos.:** „Gl. als Kirchenkomponist." — Bocksche M. Z. 1867, S. 393 ff. (s. auch S. 90.)

Es wird nur das „De profundis" besprochen und daran anknüpfend ein stärkeres Interesse für G.s noch unbekannte nachgelassene Werke gefordert. Abzuweisen ist die Vermutung, daß „Par." aus der Zeit vor „Orph." stamme und daher nur historisches Interesse verdiene.

II. **Arend, Dr. M.:** „G.s „De profundis"." — Bl. H. K. M, 13, Jg, 1909. S. 38 ff. u. Musica sacra (Haberl). Regensburg, 1905. S. 127 ff.

A. wendet sich scharf gegen die Geringschätzung und Vernachlässigung dieses Werkes. Er sieht es mit Marx als letzte Schöpfung G.s an. Eingehende begeisterte Analyse.

d) Les amours champêtres (Die Maienkönigin),

I. **Grunsky, Dr. K.:** „G.s Maienkönigin". — N. M. Z. 1901, S. 145 f.

Ist über den Streit bezüglich der Echtheit des Werkes nicht orientiert; lobend und propagierend.

II. (°J. M. G.) **Batka, R.:** „Die Maienkönigin — nicht von Gl.". — Der Merker. 1. Jg. 1910, Wien, S. 11.

III. **Arend, Dr. M.:** „Ist die „Maienkönigin" ein echter Gl.?" — N. M. Z. 1911. S. 63 ff.

Die Untersuchung über diese Frage führt zu dem Ergebnis, daß ungefähr die Hälfte aller Nummern von Gl. sei. Grundlage ist Wotquenne.

IV. **Schünemann, Dr. Gg.:** „Das angeblich von Gl. komponierte Schäferspiel „Die Maienkönigin“ “. — A. M. Z. 1912. S. 465 f.

Sch. geht so weit, zu behaupten, daß an der heutigen Gestaltung Gl. nicht im geringsten teilhabe, auch nicht als Bearbeiter. Quelle ist natürlich auch in erster Linie Wotquenne. Er schlägt für das Stück die Bezeichnung vor: „Französisches Schäferspiel nach beliebten Melodien aus der Zeit Ludwigs XV“.

VI. Sonstiges.

1. Feuilletonistisches.

I. — —: „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter G.'s Bildnisse. — Alle Kunst der Natur aufgeopfert." — Deutscher Merkur (Wieland), 1776, III. Bd., S. 233 ff., u. Musikal. Hausfreund, Mainz (Schott), 1826, S. 13 ff.

Die sehr schwärmerische Schrift ist ersichtlich vom „Werther" beeinflußt; sie ist mindestens kulturgeschichtlich nicht uninteressant und angenehm zu lesen.

— —: „Gespräch zwischen Lully, Rameau u. Orpheus in den elysäischen Feldern" — s. S. 80, I, III.

II. **Burmeister — Lyser, J. P.:** „Gl. in Paris." — Neue Zschr. f. M., 5. Bd., 1836, S. 179, 183, 187, 191, 195 ff.

Diese hübsche Erzählung führt verschiedene humorvolle Bilder aus den Zeiten der erregten Pariser Kämpfe vor. Eine große Rolle spielen darin der junge Méhul, Marie Antoinette und ihr Hof, besonders auch Piccini, der in sehr sympathischen Farben gezeichnet ist, sogar am Schluß Gl. als seinen Meister anerkennt und ihm die Freundschaft anbietet. Gegen Forkel und seine Anhänger wird in der Person eines Elias Hegrie ein scharfer Schlag geführt.

III. (°Wu.) **Schmidt, G.:** „Ritter Gl." — Berliner Figaro, 7. Jg., 1837, Nr. 151 u. 152, steht auch im 3. Bd. von des Autors (Schmidt) „Hamburger Bildern".

„Eine Novelle."

IV. **Stern, Ad.: „Gl. in Versailles—Nanon".** — Lpzg. (Ph. Reclam jun.), herausg. Fr. Bernt, 1905, 118 S. — „Gl. in Vers." S. 21—61. Dasselbe zuvor erschienen: „Symphonia", Flieg. Bl. f. Musiker und Musikfreunde, 1868, S. 49, 61, 73, 85 ff.

Eine hübsche Novelle, die erzählt, wie Gl. einem in großer Not lebenden französischen Musiker (Claude Montigny) hilft, obwohl dieser sich in grober Verblendung zu der Seite seiner Widersacher schlägt. Am Ende befindet sich eine hübsche „Moral". Nur gegen die geschichtliche Treue des Milieus erheben sich stellenweise Bedenken.

V. **Greger, Aug.:** „G.'s Iphigenia". — Frankfurter Konversationsblatt, 1844, Nr. 43; ferner: Album d. Boudoirs, S. 141 ff. u. in der biographischen Skizze von Johann Greger (s. S. 68, IX).

Eine freie Phantasie, die nicht ohne Stimmung ist und die Entstehung der Iphigenie im Geiste ihres Schöpfers zum Thema hat. Auch ein paar schlechte Verse sind darin enthalten.

VI. **Elise:** „Iph. Aul." — Rhein. M. Z., 1850 (L. Bischoff), Cöln, S. 345 ff.

Eine Novelle, die angenehm zu lesen ist, sich aber mehr durch lebhafte Phantasie, als durch historisch getreue Milieuschilderung auszeichnet. Den Stoff bildet die Freundschaft G.s mit Marie Antoinette zur Zeit der Komposition der „Iph. Aul.".

VII. (°Wu.) — —: „Der Musiker Gl. und der heilige Rosenkranz." — Pest-Ofener Ztg., 1856, Abendbl. Nr. 82.

„Episode aus G.'s Leben, nach welcher die Erlaubnis seiner Eltern, nach Italien reisen zu dürfen, den Wirkungen eines Rosenkranzes zugeschrieben wird, den ihm ein armer Ordensbruder Namens Anselmus, begeistert von G.'s Gesang, zum Andenken gegeben hatte." [1])

VIII. (°Wu.) — —: „Gl. als Bonmotist." — Oesterr. Ztg., Wiener politisches Blatt, 1856, Nr. 329.

IX. (°Wu.) **Bermann, Mor.:** „Chantons, célébrons notre Reine." — Bl. f. M., Theater und Kunst (A. Zellner), 1856, Nr. 66, 67.

„Novelle mit historischem Hintergrund, in welchem Gl. die Hauptrolle spielt."

X. **Hoffman, E. T. A.:** „Ritter Gl. — Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809". — Ges. Schriften, Berlin (Gg. Reimer), 1873, 7. Bd., S. 14 ff.

Ist zweifellos die eigenartigste Novelle, die über Gl. geschrieben wurde. Ihr Inhalt, der ja ziemlich bekannt ist, basiert auf der Idee, das Gl. nach seinem Tode in Berlin, der Stadt, die ihn bei Lebzeiten nie verstand, umgehen müsse. Trotz der fantastischen Erfindung ist eine gewisse geschichtliche Treue für das Bild G.'s bewahrt.

[1]) Vergl. S. 113, X.

XI. **Siking, Franz:** „Orph. u. Eur." — N.M.Z. 1883, Nr. 21, 22, 2. Beilage.

Eine frei erfundene Liebesgeschichte in nicht gerade sympathischer Manier. Gl. selbst spielt darin ungefähr die Rolle eines „Orph.".

XII. — —: „G.s „Jph. Taur." " — Cäcilia, Taschenbuch von Lyser. Hamburg, 1833, S. 119 ff. Abgedruckt Berliner Musik-Ztg. (C. Girschner), 1833, S. 15 f.

„Leuchtkugeln. Von einem alten Musikdirektor". Schwermütige Empfindungen eines konservativen Musikers bei einer Gl.-Aufführung.

XIII. **Gerhard, C.:** „G.'s Muse." — N. M. Z., 1888, S. 158 ff.

Verwertet in recht anmutiger Weise G.'s Werben und endliches Siegen um Marianne Pergin.

XIV. **Nolte, Mary:** „Iphigenie — in Tauris" ? — Bocksche M Z., 1886, S. 378, 386 ff.

Eine Humoreske, die in der Hauptsache ein Witzwort verwertet, das bei der Uraufführung der Piccinischen „Iph. Taur." auf die betrunkene Sängerin der Hauptrolle geprägt worden sein soll. „Ce n'est pas Iphigenie en Tauride, c'est Iph. en Champagne!" — Kann nur wegen des ausschmückenden Beiwerkes zur Gl.-Literatur gerechnet werden.

XV. **Tappert, Wilh.:** „Sophokles, Gl. und John Geyer". — Bocksche M. Z., 1890, S. 228.

Spottet über die Unbildung der Menschen; ein Provinztheaterpublikum wollte Sophokles vor die Rampen rufen, eine amerikanische Zeitung schreibt, daß Gl. noch heute (1890) im Freien komponiere.

2. Gedichte.

I. **Schubart:** „Apotheose." — Musikal. Realzeitung (Boßler), 1789, S. 23, u. Cäcilia, Zschr. f. die musikal. Welt, 1842, S. 59.

Hübsches dreistrophiges Gedicht; ist von Ignaz von Beecke komponiert worden.

II. **Mme. de Sancy:** „Grabschrift auf Gl.“ — Musikal. Realztg. (Boßler), 1789, S. 394.

Kleines französisches Gedicht.

III. — —: „Grabschrift auf Gl.“ — Musikal. Realztg. (Boßler), 1790, S. 4.

4 französische Verse.

IV. **Reichardt, J. Fr.:** „Auf den Tod des Ritters Gl., des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels.“ Musikal. Kunstmagazin (Reichardt), 1791, S. 41.

Unbedeutendes Gedicht.

V. — —: „„Orph. u. Eur.“ — Nach Gl.“ — Musikal. Taschenbuch (Friedr. Th. Mann), 1803, S. 329.

Ziemlich schwaches, kurzes Gedicht.

VI. **v. Alxinger, Joh.:** „An Gl.“ — Sämtl. Schr. Wien, 1812, IX. Bd., S. 85, wieder abgedruckt von Arend (s. S. 106, XII).

Ein kleines Gedicht über die Macht der G.'schen Musik, das aus einer „Orph.“-Aufführung entstanden ist.

VII. **Yriarte, Tom, de:** „An Gl.“ — Allgem. M. Z., 1830, S. 96.

10 Zeilen aus dem spanischen Lehrgedichte „La musica“.

VIII. — —: „Lorsqu'en son amoureux delire etc.“ Allgem. Wien. M. Z., 1841, S. 436.

Kleines französisches Gedicht gegen Gl.

IX. **Zimmermann, R.:** „Iphigeniens Schatten“. — Sonntagsblätter, 1846, S. 627.[2])

Ein kleines polemisches Gedicht gegen die Vernachlässigung G.'s.

X. **Castelli, Dr. J. F.:** „Der fromme Meister Chr. Gl.“ — Neue Wien. M. Z. (F. Glöggl), 1854, S. 39.[3])

Reimloses Gedicht über einen Rosenkranz, den Gl. von seiner Jugend bis zum Tode mit sich führte.

XI. — —: „Ritter Gl.“ — Humoristischer Musik- u. Theaterkalender (Theo Drobisch), Lpzg., 1855, S. 23.

Kleines Gedicht, das die Anekdote verwertet, nach der Gl. als Dirigent einmal im Zorn einen widerspenstigen Kontrabassisten in die Wade zwickte.

[2]) s. auch S. 115.

[3]) Vergleiche auch S. 111, VII.

3. Polemik für und wider Gluck. — Gluckpflege.

I. **Forkel, N.:** „Schreiben, woraus ein Komponist ersehen kann, auf welche Weise man den Direktoren der Akademie Royale in Paris Lust zu einer neuen Oper machen müsse". — Musikal. Almanach (Forkel), 1789, 4. Jg., S. 151 ff.

Wie schon in der Vorrede (S. VII ff.) fällt F. hier mit viel Gehässigkeit über den Verfasser des bekannten Briefes (s. Nohl S. 78, I, 3), Fr. du Roullet, her und sucht den Inhalt als unrichtig und übertrieben hinzustellen. Interessant ist daran, daß F. nicht G. selbst die Fähigkeit zutraut, die Oper zu reformieren, sondern daß er hinter allen Theorien G.'s Calsabigi oder andere als Triebfeder vermutet.

II. — —: „Ein paar Worte zur Ehrenrettung des in der Ungerschen Ztg. Nr. 101 zum trivialen Komponisten herabgewürdigten Ritters Gl." Berlin. Musikal. Ztg. (Reichardt), 1. Jg., 1805, S. 281 f.

Die Vorwürfe in dieser Zeitung werden einzeln mit großer berechtigter Entrüstung zurückgewiesen und besonders an Hand der soeben aufgeführten „Arm." als völlig haltlos gezeigt.

III. („Der Erzählende"): „G.'s Opern in Berlin" oder „Was ist das? — u. A. w. g." — Allgem. musikal. Ztg., 1837, S. 327.

Der Einsender sucht diejenigen, die an Gl. keinen Gefallen finden, gegen den Terrorismus der Kritiker zu verteidigen. Die Behauptung mancher Zeitungen, daß ganz Berlin für Gl. schwärme, sei unwahr.

Dazu:

IIIa. **Schmidt, J. P.:** „Die Frage des „Erzählenden" in Nr. 20 dieser Zeitung." — Allgem. mus. Ztg. 1837, S. 379.

Erwidert schneidig und kurz, daß das musikalische Berlin in zwei Klassen zerfalle: in eine ernst klassische und eine leichter romantische, und daß demgemäß auch die Stellung zu Gl. eine geteilte sei.

Der Redakteur warnt in einem Schlußwort vor jeder Erbitterung.

IV. **Fitzinger, Dr. L. J.:** „G.'s und Haydns Grabesdenkmale". — Allgem. musikal. Abendztg. „Castelli"-Wien, 1840, S. 65 f.

Einfacher Abdruck der Inschriften.

Ueber G.s Grabdenkmal auf dem Matzleindorfer Friedhof:

V. (°Wu.) — —: „Schreiben von Aug. Schweigert an den Redakteur". — Allgem. Wien. M. Z. (Schmidt), 1845, Nr. 97.

VI. (°Wu.) — —: „G.'s Grabstein betreffend". — Allgem. Wien. M. Z. (Schmidt), 1845, Nr. 116, S. 463.

VII. (°Wu.) — —: „Gl." — Wien. Zschr. (Witthauer), 1846, Nr. 28.
„Der neue Grabstein."

VIII. — —: „Gl." — Sonntagsbl., 1846, S. 625 f.
Handelt über die Entstehungsgeschichte des Grabdenkmals.

IX. — —: „G.s neuer Grabstein". — Sonntagsbl., 1856, S. 649 f.
Bekanntmachung der Enthüllung nebst lithographierter Abbildung des Denkmals.

X. — —: „Nochmals Gl." — Sonntagsbl., 1846, S. 272 ff.
Ueber einige Fehler in der Inschrift des Grabsteines.

Darauf bezüglich:

Xa. **Fuchs, Alois:** „Erwiderung". — Sonntagsbl., 1846, S. 779 f.
Polemisiert in heftiger Weise gegen die Fruchtlosigkeit all seiner Bemühungen, einige Irrtümer über G.'s Geburtstag auszumerzen.

XI. — —: G.'s Geburtstag". — Sonntagsbl., 1847, S. 323 f.
Polemik gegen die Vernachlässigung G.'s anläßlich seines Geburtstages.

Zimmermann, R.: „Iphigeniens Schatten" — s. o. S. 113, IX.

XII. **Koßmaly, C.:** „Ueber einen Ausspruch G.'s". — Bocksche M. Z. 1854, S. 401 ff.
Handelt über den Satz: „Bevor ich an die Komposition einer Oper gehe, suche ich vor allem zu vergessen, daß ich Musiker bin." Die Art der Polemik wird dadurch charakterisiert, daß sich K. auf Forkel beruft.

Gumprecht, O.: „Die G.'sche Oper im Verhältnis zur Gegenwart" — s. S. 84, XVI.

XIII. — —: „Gl. und die Berliner Oper". — Echo, 1870, S. 546, 553 ff.
Ist im wesentlichen eine allgemeine Würdigung der G.'schen Kunst, nur am Schluß werden einige statistische Mitteilungen über die Gl.-Aufführungen in Berlin gemacht.

XIV. **Batka, R.:** „Gl. und wir". — Kunstwart, 19. Jg., 1. Hälfte, 1901, S. 505 ff.
Spricht nur kurz über das Verhältnis der Gegenwart zu Gl. in Hinsicht auf den G.-Zyklus von A. Neumann in Prag.

Heintz, Alb.: „Der Vandalismus gegen G.'s Iphigenien-Ouvertüre" — s. S. 102, IIIa.

Bischoff, H.: „G.'s „Iph. Taur." ", bearbeitet von R. Strauß, s. S. 106, IX.

XV. **Kretzschmar, Herm.:** „Zum Verständnis G.'s". — Jahrbuch Peters, 1903, S. 63 ff.

Der Artikel ist nicht nur dadurch bedeutsam, daß er ein Verständnis unserer Zeit für G. durch das Verständnis seiner Zeit erwecken will, sondern auch durch die Fingerzeige auf die zukünftigen Aufgaben der Gl.-Forschung in Lücken der Biographie und Irrtümern der Auffassung.

XVI. **Arend, Dr. M.:** „Die Bedeutung G.'s für unsere Bühne und die Pflege R. W.s". — Bl. H. K. M., 1904, S. 164, 178 ff.[4])

Nur Einleitung und Schluß weisen auf die Ueberschrift hin; der Hauptinhalt ist eine Analyse der „Iph. Taur." vom vergleichenden Standpunkt des modernen Musikdramas. Besonders die Ausführungen über die Dichtung sind vorzüglich.

XVII. **Arend, Dr. M.:** „Gl.-Cyklus unter Artur Nikisch im Leipziger Neuen Theater". — Der Klavierlehrer, Berlin, 1905, S. 374 f.

Polemisch-propagierend.

XVIII. **Arend, Dr. M.:** „Das Verschwinden G.'s von unserer Bühne". — N. M. Z., 1905, S. 261 f.

A. glaubt einerseits aus verschiedenen Anzeichen eine Gl.-Renaissance zu erkennen und macht andererseits Vorschläge zu solch einer Wiedererweckung.

XIX. **Arend, Dr. M.:** „G.s „Arm." in Halle und Bearbeitungen G.scher Werke". — Bl. H. K. M., 1906, S. 101 ff.[5])

Der Artikel ist interessant durch seine scharfe grundsätzliche Verurteilung aller Bearbeitungen, auch der Wagnerschen. Originelle Ansichten über den Unterschied zwischen G.'scher und Wagnerscher Kunst.

XX. **Arend, Dr. M.:** „Die Aufgabe der musikalischen Kritik unserer Zeit Gl. gegenüber". — Neue musikal. Presse, Wien, 1906, S. 152 ff.

Bei der Beurteilung G.'s besteht in unserer Zeit Gefahr, daß man ihn melodisch als minderwertig gegenüber Mozart, dramatisch minderwertig gegenüber R. W. ansieht. Dazu kommt noch, daß die Sänger nicht die „von Gluck vorausgesetzte italienische Gesangskunst" (?) tech-

[4]) s. auch S. 107.
[5]) s. auch S. 102.

nisch handzuhaben wissen. Die Kritik erfüllt ihre Pflicht nicht, wenn sie diese Uebelstände bezw. Irrtümer nicht beseitigen hilft. Anlaß zu diesem Tadel war die Bemerkung eines Herrn Otto Sonne, daß „Arm." „langweilig und schläfrig" sei.

XXI. **Arend, Drr. M.:** „Die Hamburger Gl.-Aufführung." — „Der Klavierlehrer". — 1907, S. 57 f.

Enthält ein paar Notizen von Interesse.

XXII. **Joß, Viktor:** „Der Gl.-Cyklus in Prag". — N. Zschr. f. M., 1901, S. 137 f.

Gegen die Ausführungen ist einzuwenden, daß man Sammartini durchaus nicht die Ehre zugestehen kann, Gl. „zu seinen künstlerischen Prinzipien gewiesen" zu haben, und daß von der Bearbeitung des „Par." durch Stransky gesagt wird, „zu viel Gl., um den Zuschauer zu fesseln usw."

Ueber das gleiche Thema:

XXII a. **Prochazka, Rud. Freih.:** „Der Gl.-Cyklus in Prag". — N. M. Z., 22. Jg., 1901, S. 88.

Kritik der Aufführungen und Urteil über den künstlerischen Erfolg derselben. „Par." hält der Verfasser für veraltet auch in der Bearbeitung Stranskys.

XXIII. **Möller, Dr. H.:** „Gl.-Spiele in der Schweiz". — A. D. M. Z., 1911, S. 810.[6])

Kurze Besprechung der Aufführungen des „Orph.".

Desgleichen:

Nei, A.: „G.s „Orph." in Mezieres" — s. S. 96, XIX.

Und:

(9Bibl.) **Trapp,** E.: „G.s „Orph." in Mezieres" — s. S. 97, XIXa.

XXIV. (°) **Arend, Dr. M.:** „Die moderne Gl.-Bewegung und der Sänger". — „Cosmopolitain", 20. XI. 05.

XXV. **Arend, Dr. M.:** „Die Berliner Gl.-Aufführungen in unseren Tagen". — Rhein.-Westfäl. Ztg., 1909, Nr. 187, Unterhaltungsbeilage.

Der Artikel polemisiert teils gegen das Uebermaß des Wagner-Kultus, teils gegen Bearbeitung G.'scher Werke und teils gegen die Gl.-Pflege Kaiser Wilhelms II.

XXVI. — — **(Arend, Dr. M.):** „Aufruf zur Begründung einer Gluck-Gemeinde". — „Kunstwart", 26. Jg., 1913, 18. Heft, S. 386.

Der Inhalt ist schon aus der Ueberschrift zu ersehen.

[6]) s. auch S. 97.

4. Verschiedenes.

I. **Vogel, E.:** „Gl.-Portäts". — Jahrbuch Peters, 1898, S. 11 ff.

Zeigt in interessanten Ausführungen, daß trotz der großen Anzahl von Abbildungen nur 2 (1. das eines unbekanntenMalers, 2. das von Duplessis) und 1 Büste (die von Houdon) als authentisch nachzuweisen sind.

II. (°I. M. G.) **Batka, R.:** „Ein Besuch in G.'s Heimat". — Prager Tagbl., 3. Okt. 1907.

III. **Wortsmann, St.:** „Gl. u. Böhmen". — Saazer Kreisbote, 31. Dez. 1913, S. 5.

Zusammenstellung der mit Böhmen zusammenhängenden Ereignisse aus G.'s Leben. Lokale Polemik zugunsten einer lebhafteren Gl.-Pflege.

Namenverzeichnis.

NB. Die arabischen Ziffern geben die Seite an, die römischen (im II. Teil) die vorgesetzte Nummer des betreffenden Artikels, jedoch sind diese nur den Namen von Verfassern oder Uebersetzern beigefügt. — Fn. = Fußnote.

Abert, H.: 52.
v. Alxinger, X.: 45. 49. 107. 113, VI.
Anton, J. D.: 83, VIII.
Arend, Dr. M. 24. 33. 39. 43ff. 47. 49. 51ff. 64, VII a. 86, XXVIII. 87, V. 91, VI. 95, XI a. 97, XX; ,I. 101, IV, V, V a. 103, VI. 104, VI VII. 106, XII. 107. 108 a, II; c II; d III; 116, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX. 117, XXI, XXIV, XXV, XXVI.
Arnaud, Abbé: 80. 82. 101.
v. Arnold, Y.: 120, IV.
Bach, S.: 3. 71. 91.
Bamberg, Dr. F.: 16. 30. 62. 65, VIII. 68, V. 83, X.
Barbedette, H.: 16. 17.
Batka, R.: 47. 108 d, II. 115, XIV. 118, II.
Becker, C. F.: 1. 62, II.
Beecke, J. v.: 112.
Beethoven, L. v.: 12. 88. 91.
Berlioz, H.: 30. 39. 41. 42. 44. 50. 77. 84, XVII. 94, VI, VI a. 95. 99, IX, X.
Bermann, M.: 111, IX.
Bernsdorf, E.: 65, V.
Bernt, Fr.: 110, IV.
Bertoni: 41. 94. 95.
Bischoff, Dr. F.: 79, X.
Bischof , H.: 106, IX. 116.
Bischoff, L.: 67, I c.
Bitter, C. H.: 3. 15. 16 Fn. 31. 34. 45. 46. 88, XI. 105, VI.
Breitkopf (& Härtel): 50.
Brendel Dr. F.: 32. 87, IX.
Brockhaus: 5. 66, XI.
Bührlen, F. L.: 82, V.
Bülow: 39. 101.
Bulthaupt, H.: 32. 85, XXIII.
Burmeister-Lyser, I. P.: 110, II.
Burney: 67. 74. 75.
Caccini: 25.
Calsabigi: 24. 26. 68. 76. 99. 101. 114.
Carrière, M.: 84.
Castelli, Dr. J. F.: 113, X.
Chrysander, F.: 100 k, II.
Clodius: 79.
Closson E.: 100. 104, IX.
Clöter, H.: 72, XXIV.
Coquiau: 41. 95.
Corancey: 35. 76.
Cordes: 29. 81, III.
Cornelius, P.: 46. 103, V. 106, VIII.
Damcke. B.: 50. 99, XI. 103, V. 106, VIII.
Desnoiresterres, G.: 1. 16 Fn. 18. 19.
Dietrich: 60.
Dillmann, Dr. A.: 107, II.
Dlabacz, G. O.: 8. 65, III.
Dörffel, A.: 41. 94, VI b.
Döring, H.: 5. 8. 65, VI.
Dorn, H.: 88, XI a.
Duplessis: 118.
Ehlers, P.: 102, III b.
Eitner, R.: 1. 63, VI. 65.
Elise: 111, VI.
Erbach, L.: 75, I.
Eschenburg: 93 e, I.
Euripides: 99.
Favart: 74.
Fétis: 41. 42. 95.

Fitzinger, Dr. L.: 114, IV.
Fliege R.: 103, VII.
Forkel, J. N.: 1. 29. 62, I. 80. 81, I a. 110. 114, I. 115.
Frankenstein, L.: 64, VII b.
Fuchs, A.: 10. 62, III. 73, III. 74, IV. 115, X a.
Funk, H.: 26. 77, XII.
Fürstenau, M.: 14. 40. 42. 43. 92 a, I, III; b I, II. 94, VIII. 95, IX. 97 g, I. 100 i, II.
Fux: 24.
Gebeschuss: 77, XIII.
Gellert: 18. 73.
Gerber, E. L.: 4. 8. 64, I, I b. 65. 73.
Gerhard, Cl.: 16. 71, XX. 75, II. 112, XIII.
Glassenapp, C. Fr.: 37. 66, IX. 77, XIX.
Gluck J. Chr.: 9.
Goethe: 49. 88.
Greger, A: 111, V.
Greger, J. Bapt.: 8. 9. 70, IX. 111.
Grimm, Baron: 29. 100.
Grimm, J.: 99, XI. 104, V.
Grunsky, Dr. K.: 97 f, I a. 108 d, I.
Guckeisen, Dr. A.: 84, XX.
Gugler, B.: 95, X.
Guglielmi: 99.
Guillard: 4. 106.
Gumprecht, O.: 84, XVI. 115.
Haaß, C.: 72 XXV.
Händel: 3. 24. 67. 74. 91. 98. 99.
Hanslick: 81. 102.
Hausegger, F.: 102, IV b.
Haydn: 91.
Hebert: 78.
Heidsieck, A.: 71, XXII.
Heil, A.: 84, XXI.
Heintz, A.: 102, III a. 116.
Heinze, G.: 41. 94, VI b.
Hellwig: 106.
Herder: 75.
Hetler, A.: 16. 69, IV a.
Hoffmann E. T. A.: 49. 77, XVII. 111, X.
Homer: 101.
Hotho: 87, IV.
Houdon: 118.
Jahn, O.: 65. 106.
Jansen, A.: 100, XIII.
Joss, V.: 117, XXII.
Kaiser, Dr. W.: 104, VIII.
Kalbeck, M.: 47.
Kapp, Jul.: 77, XVIII.
Kayser, Prof.: 102, IV a.
Klemperer, O.: 97, XXI.
Kling, H.: 39. 91, V.
Klob, K. M.: 24. 32. 85, XXVI.
Klopstock: 26. 75 ff. 90. 108.
Kohut, Dr. A.: 77, XIV, XV.
Kossak, Dr. E.: 68, I d.
Kossmaly. C.: 31. 115, XII.
Kretzschmar, H.: 23. 32. 34. 44. 88, XI b. 116, XV.
Krüger, E.: 68, II b.
Kruse, Gg. R.: 96, XVI.
Kurth, E.: 39. 40. 91, VII.
Laharpe: 77. 81. 101 l, I.
La Mara: 16. 32. 39. 71, XV. 91, IV a.
Lappenburg: 79.
Lavater: 77.
Leblond: 82.
v. Levitschnigg: 70, X.
Liebeskind. J.: 64, VII, VII b.
Lindner, O.: 40. 42. 68. 93 c, I; e, V. 100 i, I.
Lipowsky, F. J.: 8. 64, II.
Liszt, F.: 39. 40. 93, II.
Lobe: 34. 39. 87, VIII.
Lully: 33. 71. 80. 86. 98. 99. 103. 110.
Maehly, J.: 73, II a
Maleno, Dr.: 70 VIII.
Mannlich: 4. 74, Fn. 75.
Marmontel: 78.
Marx, A. B.: 5. 8. 9. 12 ff. 18 ff. 22. 24. 25 Fn. 33. 43. 45. 63, V. 65, IV. 68, II. 69, III. 70. 88, XI b. 94. 106, XI. 109.
Méhul: 105. 110.
Ménau, L.: 76, VII.
Mendel, H.: 65, VII.
Mercy-Argentau: 96.
Metastasio: 26.
Meyer: 5. 66, X.
Milder: 49.
Molitor, L.: 74, X.
Möller, Dr. H.: 97. 117, XXIII
Mouret: 47.
Mozart, Leop.: 87.
Mozart, W. A.: 33. 46. 48. 87. 91. 102. 105. 107. 116.
Nagel, Dr. W.: 33. 85, XXIV. 87, VI.
Neefe: 90.
Nef, A.: 96, XIX. 117.
Neitzel, O.: 32. 85, XXII. 95. 103. 104. 106.
Neumann, A.: 50. 115.
Neumann, Dr. E.: 65, VII. 71, XIV.
Neumann, W.: 70, XI.
Newman, E.: 13 Fn. 16. 18 ff. 31.
Nikisch, A.: 116.
Nohl, Dr. L.: 26. 27. 32. 34. 71, XVI. 78, I. 79. 86, XXVII. 87, X. 88. 114.
Nolte, Mary: 112, XIV.
Nordau, M.: 72, XXIII.
Noverres: 74
Orion: 45. 76, VI.
Oswald, J.: 9. 75, XI.
Ovid: 101.
Pardall, H.: 39. 91, IV.
Pasqué, E.: 98, 104, III.
Pastor, W.: 96, XVIII.

Paux, O.: 104, V.
Pelletan, F.: 50. 99, XI. 103, V. 104. 105, VIII.
Pergin, M.: 112.
Peri: 25.
Philidor: 42.
Piccini: 49. 76. 86. 94. 110.
Pichler, Karol: 79, V.
Pohl, F.: 24. 74, IX. 94, VI. 99, IX
Prochazka, Rud.: 101. 117, XXII a.
Quinault: 4. 99. 103.
Raabe, M.: 71, XVIII.
Rameau: 33. 80. 110.
Rau, H.: 48.
v. Raumer, Fr.: 87, VII.
Rehbaum, Th.: 107, I.
Reichardt, J. Fr.: 4. 8. 29. 33. 45. 64, I a. 76. 81, II. 82. 98. 103 m, I. 105, I. 113, IV.
Reinecke: 100.
Reinhardt, L.: 88, XII.
Reiser, A.: 71, XVII.
Reissmann, A.: 13. 15. 19. 65, VII. 69, III.
Rellstab, L.: 83, IX.
Reyher: 83, XI.
Riedel, F. J.: 7. 29. 64. 69. 80, I.
Riehl, W. H.: 38. 76. 87, III. 90, I.
Riemann, Dr. H.: 3. 33. 66, XII.
Riese: 62, III a.
Rochlitz: 73, I. 82, VI a.
Rode, Th.: 30. 84. XVIII.
Römer, W.: 8. 69, II.
du Roullet, Fr.: 4. 114.
Rousseau, J.: 28. 45. 47. 75. 76. 100.
Rudhart, F. M.: 74, VIII. 103.
Salieri, A.: 22. 73, I a.
Saint-Saëns, C.: 41. 50. 96, XIII. 104, V. 107, I.
Sammartini: 85. 86. 117.
Sancy, Mme de: 113, II.
Sanders: 45. 107.
Schelle, E.: 2. 11. 14. 25. 33. 42. 44. 68, II a. 99, VIII.
Schenker, Dr. H.: 96, XII.
Schiller: 75.
Schilling, Dr. G.: 65, IV. 69.
Schlar: 52.
Schlösser, L.: 100, XII.
Schmid, A.: 1. 5. 9 ff. 18. 19. 23. 40. 62. 63. 65. 67, I, I b. 68. 70. 73. 74. 76. 78. 79. V a. 82. 91 ff. 97. 99. 103.
Schmidt, Aug.: 8 ff. 70, VI.
Schmidt, G.: 110, III.
Schmidt, J. P.: 30. 114, III a.
Schmidt, Dr. L.: 96, XV.
Schrader, B.: 71, XIX.
Schubart: 8. 49. 69. 112, I.
Schumacher, A.: 70, VII.
Schünemann, Dr. G.: 47. 97 f. I b. 109, IV.
Schweigert, A.: 114, V.
Schweizer: 99.
Scribe: 25.
Seidler, J.: 104, III.
Seiler, J.: 38. 90, II, III. 108, I.
Siegmeyer, J. G.: 29. 69. 78. 82, VI.
Siking, Fr.: 112, XI.
Sonne, O.: 117.
Sonnenfeld: 81. 88.
v. Sonnleithner, L.: 68, I g. 92 a, II.
Sophokles: 112.
Spazier, K.: 29. 45. 82, IV. 105.
Spitta, Ph.: 44. 101, III.
Spontini 33. 87.
Stein, R. G.: 75, III.
Stern, Ad.: 110, IV.
Stierlin,, F.: 70, XII.
Stollreither, E.: 74 Fn.
Stransky: 51. 101. 117.
Strantz, F.: 85, XXV. 96. 100. 103 105. 107.
Strauss, Dav. Fr.: 49. 76.
Strauss, R.: 46. 51. 106.
Tappert, W.: 112, XV.
Thode, H.: 89. XIII.
Tiersot, Jul.: 7. 16 ff. 23. 41 ff. 45. 46. 50. 51. 96, XIII. 107, I.
Trapp, E.: 97, XIX a. 117.
Troplong: 45.
Tschirch 68, I e.
Udine, J.: 16. 18. 31. 44.
Vestris: 105.
Viardot, Garcia: 94. 99.
Vogel, E.: 118, I.
Voltaire: 75.
Wagner, R.: 3. 5. 17. 20. 25. 30 ff. 39. 44. 45. 51. 52. 54. 67. 81. 83 ff. 87 ff. 100. 102, III. 103. 105. 106. 116
Wallaschek, R. 76, VIII.
Weber, C. M.: 48.
Welti, H.: 15. 16. 21. 25. 69, IV. 76, X.
Widmann, B.: 68, I f.
Wieland: 75. 77.
Winckelmann: 30. 84.
v. Winterfeld, A.: 76, IX.
v. Winterfeld, C.: 52. 98, V. 101 e, II.
Wolf, W.: 40. 95, XI.
Wortsmann, St.: 89, XIV. 118, III.
Wossidlo, W.: 96, XIV. 106, X.
Wotquenne, A.: 2. 3. 17. 39. 46. 50. 54. 63. 64, VII. 109.
Wurzbach, Dr. C. v.: 1. 60. 63, IV. 65.
Yriarte, Tom de: 113, VII.
Zenger, M.: 71, XXI.
Zimmermann, R.: 113, IX. 115.

LEBENSLAUF.

Ich, Friedrich Wilhelm Stephan Wortsmann, jüdischer Konfession, Kapellmeister, wurde am 11. Mai 1891 als Sohn des Kaufmannes Sigmund Wortsmann in Nürnberg geboren. Meine Mittelschulbildung erhielt ich in dem dortigen Realgymnasium, das ich im Jahre 1909 absolvierte. Danach studierte ich 4 Semester in München und hörte dort alle bedeutenden Germanisten und Historiker, im 2. Jahre auch Musikwissenschaftler. Erst in der 2. Hälfte meiner Studienzeit, in Leipzig, trieb ich das theoretische und praktische Studium der Musik mehr systematisch und entschied mich endlich für sie als Beruf.

Für die wissenschaftliche Ausrüstung außerhalb meines engeren Spezialstudiums fühle ich mich zu besonderem Danke verpflichtet den Herren Professoren Heigel, Muncker, Paul, Schick in München und Förster, Köster, Lamprecht, Sievers, Weyhe, Witkowsky in Leipzig. Musikwissenschaftlich verdanke ich fast Alles Herrn Prof. Riemann; aber auch abgesehen von den Einblicken in die Entwickelung der Musik, die ich in seinen Vorlesungen und Uebungen gewann, drängt es mich, hier zu bekennen, daß ich erst unter seinem Einfluß begann, die Essenz und die Gesetzmäßigkeit dieser Kunst richtig zu erfassen.